



جامعة زيتون



جامعة تشرين

دراسات في اللغة العربية وآدابها

١٥

٢٠١٣ - ٢٠١٤

جالية الصورة الشيشيهي في مراثي الشريف الرضي
نرجس الأنصارى وعلي رضا نظري
صورة السلاح في ديوان أوس بن حجر
مصطفى حداد
التعير الصوفى ومشكلته في مرآة النقد
ويفق سلطين
مقدار حكمة الصبر عند ناصيف اليازجي
صغرى فلاحتى وإسماعيل أشرف
الذات والأخر في الرواية السورية: تكريس مبدأ القوة
خالد عمر يسرى و إبراهيم خليل الشبلي
التقابل في الصحيفة السجادية وأثره في الانسجام
مجيد محمدى بايزيدى و عيسى مقى زاده وعلى رضا محمد رضانى
الطبيعة الرمزية في شعر بدر شاكر السياب ونيما يوشيج
جمال نصارى وحامد صدقى

فصلية دولية محكمة تصدر عن جامعتي :

Zimmerman - إيران

شماليان - سوريا

السنة الرابعة - العدد الخامس عشر - خريف 1392 هـ / 2013 م



دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصلية دولية محكمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيس التحرير: الدكتور محمود خورسندی والدكتور عبدالكریم بعفوب

نائب رئيس التحرير: الدكتور شاکر العامري

المستشار العلمي: الدكتور آذرنوش آذرنوش

المدير التنفيذي ومدير الموقع الإلكتروني: الدكتور علي ضيغمی

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

أستاذ بجامعة طهران

الدكتور آذرنوش آذرنوش

أستاذ مساعد بجامعة سمنان

الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتور إبراهيم محمد البب

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتورة لطفيّة إبراهيم برهيم

أستاذ بجامعة تشرين

الدكتور محمد إسماعيل بصل

أستاذ مساعد بجامعة تشرين

الدكتورة رنا جوني

أستاذ مشارك بجامعة سمنان

الدكتور محمود خورسندی

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتور وفيق محمود سليمان

أستاذ جامعة تربیت معلم

الدكتور حامد صدقی

أستاذ مساعد بجامعة سمنان

الدكتور صادق عسكري

أستاذ مشارك بجامعة علامه طباطبائی

الدكتور علي گنجیان

أستاذ جامعة همدان

الدكتور فرامرز میرزایی

أستاذ جامعة العلامه الطباطبائی

الدكتور نادر نظام طهرانی

أستاذ بجامعة تشرين

الدكتور عبدالکریم یعقوب

متفّق النصوص العربية: الدكتور شاکر العامري

متفّق المختصات الانكليزية: الدكتور هادي فرجامي

التصميم والتضييد: الدكتور علي ضيغمی

الخبيرة التنفيذیّ: علي رضا خورسندی

الطباعة والتجلید: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

الرقم الهاتفي: ۰۹۸ ۳۳۵۴ ۱۳۹ البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

دراسات في اللغة العربية وآدابها

(١٥)

فصلية دولية محكمة، تصدرها جامعة سمنان الإيرانية

بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الرابعة، العدد الخامس عشر

خريف ١٣٩٢ هـ / ٢٠١٣ م

- ✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» على درجة «علمية محكمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة التعليم العالي الإيرانية وفق الكتاب المرقم بـ ١٧٩٨٦١ المؤرخ ١٣٩٠/٠٩ هـ.
- ✓ يتم عرض هذه المجلة العلمية المحكمة في الواقع التالية Noormags ، Magiran ، SID ، ISC . Google Scholar ،

- ✓ این نشریه براساس مجوز 88/6198 موخره 25/8/87 اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.
- ✓ براساس رأى جلسه 1390/08/25 کمیسیون بررسی اعتبار نشریات علمی کشور و نامه شماره 179861 آن کمیسیون موخر 1390/09/12 هش این مجله دارای اعتبار علمی پژوهشی می باشد.
- ✓ مجله علمی پژوهشی «دراسات في اللغة العربية وآدابها» در پایگاه های زیر نمایه می گردد: Google Scholar و Noormags ، Magiran ، SID ، ISC

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصلية دولية محكمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيس التحرير: الدكتور محمود خورسنجي والدكتور عبدالكريم بعقوب

نائب رئيس التحرير: الدكتور شاكر العامري

المدير التنفيذي ومدير الموقع الإلكتروني: الدكتور علي ضيغمي

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

أستاذ بجامعة طهران

الدكتور أذرتاباش آذرنوش

أستاذ مساعد بجامعة سمنان

الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري

أستاذ مشارك بجامعة تبريز

الدكتور إبراهيم محمد البيب

أستاذ مشارك بجامعة تبريز

الدكتورة لطفيه إبراهيم برهم

أستاذ بجامعة تبريز

الدكتور محمد إسماعيل بصل

أستاذة مساعدة بجامعة تبريز

الدكتورة رنا جوني

أستاذ مشارك بجامعة سمنان

الدكتور محمود خورسنجي

أستاذ مشارك بجامعة تبريز

الدكتور وفيق محمود سليمان

أستاذ بجامعة تربیت معلم

الدكتور حامد صدقی

أستاذ مساعد بجامعة سمنان

الدكتور صادق عسكري

أستاذ مشارك بجامعة العلامه الطباطبائي

الدكتور علي گنجيان

أستاذ بجامعة همدان

الدكتور فرامرز ميرزايي

أستاذ بجامعة العلامه الطباطبائي

الدكتور نادر نظام طهراني

أستاذ بجامعة تبريز

الدكتور عبدالكريم بعقوب

المؤسسة الاستشارية للعدد:

الدكتور صادق عسكري

الدكتور عبد الحميد أحمدی

الدكتور عبد الغني إبرواني زادة

الدكتور محمود خورسنجي

الدكتور شاكر العامري

الدكتور هادي نظري منظم

شروط النشر في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها مجلة فصلية دولية محكمة تتضمن الأبحاث المتعلقة بالدراسات اللغوية والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسلّط الضوء على المعاقة التي تمت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في الحالات المذكورة أعلاه باللغة العربية مع ملخصات باللغات العربية والفارسية والإنجليزية على أن تتحقق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدماً للنشر لأية مجلة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتب النص على النحو الآتي:

أ. صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلمية وعنوانه البريد).

ب. الملخص العربي حوالي ١٥٠ كلمة مع الكلمات المفتاحية في نهاية الملخص.

ج. نص المقالة (المقدمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

د. قائمة المصادر والمراجع (العربية والفارسية والإنجليزية).

هـ. الملخصان الفارسي والإنجليزي في صفحتين مستقلتين يكتب فيها عنوان البحث ومعلومات المؤلف/ المؤلفين والكلمات المفتاحية بشكل كامل ودقيق.

✓ المعلومات المطلوبة من المؤلفين في الملخصات الثلاثة تدون كما يلي: أولاً: تحت عنوان المقال: الاسم الكامل بالترتيب العادي ثانياً: في الهامش السفلي: الدرجة العلمية، الفرع الدراسي، اسم الجامعة، اسم المدينة، اسم البلد، البريد الإلكتروني أو الرقم الهاتفي لكل مؤلف على حدة محددة بنجمة تشير إلى اسم المؤلف (*).

٣- تدون قائمة المراجع بالترتيب المهجائي لشهر المؤلفين متبرعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبرعاً بفاصلة، عنوان الكتاب بالقلم الأسود الغامق متبرعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبرعاً بفاصلة، مكان النشر متبرعاً بنقطتين، اسم الناشر متبرعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبرعاً بنقطة.

وإذا كان المصدر مقالة في مجلة علمية فيبدأ التدوين باسم الشهرة متبرعاً بفاصلة يليها بقية الاسم ثم عنوان المقالة بالقلم الأسود الغامق يليه اسم المجلة متبرعاً بفاصلة، رقم العدد متبرعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبرعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبرعاً بنقطة.

٤- تُستخدم المهامش السفلية في كل صفحة على حدة ويتم اتباع الترتيب الآتي إذا كان المصدر/ المرجع كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العادي تبعه فاصلة، عنوان الكتاب بالقلم الأسود الغامق تبعه فاصلة، رقم الصفحة متبرعاً بنقطة. وإذا كان المصدر/ المرجع أكثر من مجلد يذكر رقم المجلد ثم رقم الصفحة أو الصفحات. وإذا تعددت الصفحات فيتم الفصل بين رقم الصفحة الأولى ورقم الصفحة الأخيرة بشرطه (-)، إلا أن تتم الإشارة إلى صفحتين متبعادتين فيتم الفصل بينهما بالواو. وإذا كان المصدر مقالة فيتبع

الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبعاً بفاصلة، عنوان المقالة بالقلم الأسود العاقد، متبعاً بفاصلة، عنوان الجملة، رقم الصفحة متبعاً بنقطة. وإذا كان المصدر موقعاً إلكترونياً فيذكر اسم الكاتب بالترتيب العادي متبعاً بفواصل ثم عنوان المقالة بالقلم الأسود العاقد متبعاً بفواصل، ثم عنوان الموقع بشكل كامل متبعاً بفواصل وتاريخ النقل بين فوسين متبعاً بنقطة.

٥- تخضع البحوث لتحكيم سري من قبل حكمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواء قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلمية عند ورودها لأول مرة فقط.

٧- يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين فوسين صغيرين، وتوضع دلالهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.

٨- يجب أن يكون الملاخص صورة مصغرّة للبحث، وذلك بأن يتضمن ثلاثة عناصر: التعريف بالموضوع، وأهم مفاصل البحث، وإشارة لأهم النتائج التي توصل إليها البحث. كما يجب أن تتضمن المقدمة الفقرات التالية: التمهيد - أهمية البحث وضرورته - منهج البحث - سابقة البحث - أسئلة البحث وفرضياته.

٩- ترسل البحوث عبر الموقع الإلكتروني للمجلة حسراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: ملف Word قياس الصفحات A4، القلم Traditional Arabic، فیاس ١٤ للنص وفیاس ١٢ للهوامش السفلية، الهوامش ٣ سم من كل طرف وتدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.

١٠- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع والملخصات الثلاثة للبحث.

١١- يجب أن يراعي الكتاب قواعد الإملاء العربي الصحيح والأسلوب الصحيح لاستعمال علامات الترقيم وأسلوب الترقيم العربي، أي الأرقام والحرروف كما ذكر في موقع المجلة الإلكتروني.

١٢- يحصل صاحب البحث على ثلاثة نسخ من عدد المجلة الذي ينشر فيه بحثه. وإذا كان للباحث كتابان يحصل كل واحد منها على نسختين وإن ازداد عدد الكتاب على الاثنين فيحصل كل شخص على نسخة واحدة.

١٣- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء الكتاب أنفسهم، ولا تعبر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتاب يتحملون مسؤولية المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناحيتين العلمية والحقوقية.

٤- يتم الاتصال بالمحلle عبر العنوانين التاليين:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب.

الرقم الهاتفي : إيران: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١ سوريا: ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩

الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

كلمة العدد

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله كما هو أهل، والصلة والسلام على محمد عبده، وعلى النخبة من أهله، والمنتجبين من صحبه. إنّ مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ما هي إلا ثمرة يانعة في شجرة فرعاء نفت وازدادت نمواً وازدهاراً يوماً تلو آخر بعد أن كانت بذرة طيبة غرستها أيدٍ أمينة وتعاهدها بالرعاية والحنان قلوب حافظة تبضّ بحب الله والخير والإنسانية، وجهود حثيثة بذلها جميع الأساتذة الفضلاء وتعاون بناء منهم مع أسر تحرير المجلة. أمنيتنا أن تستمر تلك الجهود وذلك التعاون لأجل الارتفاع بمستوى المجلة العلمي كي تكون، بحق، جسراً بين الثقافيين العربية والفارسية. كما لا يفوتنا هنا أن ننوه بالجهود المخلصة والتعاون البناء لجميع زملائنا، الأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، الذين لولا سعيهم المشكور وصبرهم معنا لما رأى هذا الوليد الجديد بصيص الأمل ونور الحياة.

من هنا تبرز مسألة رفع مستوى البحوث المقدمة للنشر في المجلة كضرورة من ضرورات هذا السبيل الشاق وهذه الرحلة المضنية وغاية سامية تسعى المجلة لتحقيقها بكل ما أوتيت من قوة، وذلك بفضل مساعدة الأساتذة الذين يتفضلون علينا بكتابية البحوث أو تقبل تحكيمها وتعاونهم المشرّع معنا في هذا المجال. لذا فإننا، في الوقت الذي نبارك فيه جهود أولئك الأعزاء، نست Hustّهم على بذل المزيد من الدقة والتمعّق في تحكيم البحوث المرسلة إليهم من أجل بلوغ هذا الهدف السامي.

وكما وعدنا سابقاً سنقوم، اعتباراً من هذا العدد، بدرج بعض الملاحظات حول تحرير البحوث وكتابتها ليسهل الأمر على الكتاب والحكّام في إيران، راجين مطالعتها والالتزام بها على تنفع، وليعتبرها الرملاء الأعزاء من باب التذكرة ليس إلا وليس من باب التوجيه ولا نرى أنفسنا أفضل من الآخرين بأيّ وجه من الوجه، بل قال تعالى: ﴿وَذُكْرٌ إِنَّ الذَّكْرَى تَفْعُلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾.

أول ما نوجه إليه عنابة زملائنا الأعزاء هو الاهتمام باختيار مواضيع مفيدة لبحوثهم تساعد الطلبة والأساتذة على السواء في دراسة اللغة العربية. ولكن يلاحظ على بعض المقالات العربية في إيران ضعف صياغتها الواضح والانخفاض المستوى الإنساني للكاتب وكثرة الأغلاط بأنواعها: اللغوية وال نحوية والإملائية والطبعية. ودليل ذلك الضعف في الصياغة هو ما يلاحظ من انخفاض في المستوى بين ما يقوم الكاتب بخطه بقلمه وما يقوم بنقله من المصادر. ونرى كثيراً من المقولات المباشرة لا ميزة فيها، بل هي

عبارة عن توضيحات كان يستطيع الكاتب أن يقوم بها بقلمه. لكن هناك من المقالات التي تمتاز بجمال الصياغة وسلامتها وارتفاع مستوىها العلمي. إننا، في الوقت الذي نشد فيه على أيدي هؤلاء الأعزاء، نرجو من بقية الزملاء أن يجنوا حذورهم ويقتدوا آثارهم.

وتتابع الإحالات هي من النقاط التي ترتبط بشكل كبير بضعف الصياغة. فهناك من الكتاب من لا يستطيع استعمال الإحالات المباشرة وغير المباشرة في المكان المناسب. وهناك من لا يستطيع الإفادة منها كما ينبغي باعتبارها شاهدًا أو دليلاً على كلامه أو استنتاجه أو تأكيده له، بل يلجأ إلى استعمال الإحالات سياقاً لكلامه أو بدليلاً عنه في بيان أو توضيح أمر ما. ولتلقي ضعفه في الصياغة يلتجأ إلى النقل غير المباشر للنصوص، وقلما يلجأ إلى المنقولات المباشرة، وإن لجأ إليها تابعت فلا يفصل بين إحالة وأخرى، أحياناً، سوى جملة أو عبارة أو كلمة أو حرف أو لا شيء. فالمقدمة يجب أن تكون بقلم الكاتب ولا تُحيد الإحالات فيها، أما نتائج البحث، فلا تجوز الإحالة فيها مطلقاً لأنها عصارة ما توصل إليه الكاتب لا سواه. والمفروض أن تكون الإحالات شواهد على استنتاجاتنا وليس جزءاً من السياق العام للمقالة، وأن يتم التعليق على الإحالة الأولى قبل الانتقال إلى الإحالة الثانية حتى لا تتبع الإحالات. كما يجب أن تؤكد من جديد أن الجملة قامت منذ سنة بتدشين موقع إلكتروني رسمي عبر العنوان التالي: (www.lasem.semnan.ac.ir) على شبكة الإنترنت. وهنا نلفت انتباه جميع الأعزاء إلى ضرورة التسجيل في الموقع المذكور ليتعاونوا مع الجملة في كتابة وتحكيم البحوث والمقالات في الأعداد القادمة عبر صفحاتهم الخاصة في الموقع؛ ولمتابعة وتنزيل الأعداد السابقة والاستفادة من بقية الإمكانيات الموجودة فيه؛ فنرجو زيارة الموقع والتسجيل فيه في أقرب فرصة ممكنة حيث يتم في القريب العاجل استقبال البحوث الجديدة وتحكيمها عبر الموقع فقط.

ختاماً، نستمتع الجميع عذراً إن بدت في الجملة بعض المفهومات التي يعود السبب الأول فيها إلى ازدحام الأعمال وترآكمها ونرجو من الأساتذة الكرام قبول اعتذرنا والعذر عند كرام الناس مقبول.



فهرس المقالات

١ جمالية الصورة الشبيهية في مراثي الشريف الرضي
	نرجس الأنصاري وعلي رضا نظري
١٩ صورة السلاح في ديوان أوس بن حجر
	مصطفى حداد
٤٣ التعبير الصوفي ومشكلته في مرآة النقد
	وفيق سليمانين
٥٩ مصادر حكمة الصبر عند ناصيف اليازجي
	صغرى فلاحتي وإسماعيل أشرف
٧٩ الذات والآخر في الرواية السورية: تكريس مبدأ القوّة
	خالد عمر يسرى و إبراهيم خليل الشبلي
٩٥ التقابل في الصحيفة السجادية وأثره في الانسجام
	مجيد محمدى بابريدى و عيسى متقي زاده وعلي رضا محمدرضاي
١١٩ الطبيعة الرمزية في شعر بدر شاكر السياب ونيما يوشیج
	جمال نصارى وحامد صدقى
١٤٣ چکیله های فارسی
١٥٠ Abstracts in English

حالية الصورة التشبيهية في مرأى الشريف الرضي

* الدكتور نرجس الأنصاري

** الدكتور علي رضا نظرى

المؤلف:

لقد لفتت الصورة انتباه النقاد والأدباء وعلماء البلاغة منذ القدم وليس ذلك بغريب؛ لأنّ الصورة تقوم بدور فعال في انتقال بحوار الشاعر ومشاعره إلى الآخرين والأساليب المختلفة من التصوير يجعل عمل الشاعر الفني أشدّ وضوحاً وأكثر دقة وهي ظاهرة نواجهها في كثير من قصائد الرضي الرياثية الذي استعان بأنواع الصورة ليرسم لوحة مما يريد إلقائه على القاريء ولزيادة عمله الأدبي تأثيراً عليه. هذا البحث تناول دراسة الصورة التشبيهية في مرأى الرضي التي لها دور أساسي بين أنواع صوره الشعرية معتمداً على منهج وصفي - تحليلي يتمثل في القيام بدراسة مضمون الصورة نظرياً، ثم البحث عن الموضوع الرئيسي الذي يشتمل على الآيات التي استخدم فيها الشاعر أنواع التشبيه إضافة إلى تناسب صوره مع الغرض الذي يريد أن ينقله إلى المخاطب فهي كثيراً ما تصوّر حالة المتوفّي والمصابين، نفسانية الشاعر، والموت ثم الأ أيام ومصابيه. ومن هذا المنظار يعالج البحث مضامين الصورة وبنيتها والشكلية أيضاً.

ومن النتائج التي توصل إليها البحث هي أنّ استخدام حواسّ الصوت واللون يشكّل جانباً بارزاً عند رسم الصورة التشبيهية؛ كما أنّ المادي المحسوس يعدّ العنصر الهام في التشبيه لدى الرضي وقد استمدّ أكثر صوره التشبيهية من مظاهر الطبيعة والواقع المحسوس.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، التشبيه، الرياء، الشريف الرضي

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية بقزوين، إيران.
(الكاتبة المسؤولة)

** - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية بقزوين، إيران.

المقدمة:

الصورة هي الإطار الذي يصبّ الشاعر ما في نفسه تجاه الواقع في قالبه لـلقاء على المتلقى وتحريك مشاعره، فليست هناك قصيدة من قصائد العرب، الا وهى ملوءة بأنواع من الصور الشعرية، ذلك لأنّ «اللغة العربية لغة تصويرية».١ وليست الصورة زينة عارضت الكلام، بل «هي جوهر فن الشعر»٢ وعنصر من عناصره بل أهمّ عناصر الشعر، فهي تتحول إلى مجرد حلبة زائفة عند الإغراف فيها تفسد الكلام وتدفعه إلى التصنيع والتتكلف الذي لا طائل تحته وهي طريق في التعبير وأداة في يد الأديب يستمسك بها للكشف عن خلجان نفسه وتجاريه الشعرية والصورة تعقد علاقة وثيقة بين أجزاء الكلام حتى تظهر متماسكة لا تناقر بينها فعندما يواجه القارئ العمل الأدبي، يجدها كشرط سينمائي يمرّ أمام عينيه ينبعث من أعماق نفس الشاعر ويتحدد عن عواطفه وأفكاره وبما أنّ المتلقى يجد نفسه في مشاركة وجданية مع الشاعر، فهو يتأثر بكلامه فلا يحسّ التباين بين أجزائه، بل يراها حديث نفسه وما جرّبه في حياته والتصوير أيضًا يساعد المخاطب لكي يجسم ما يرسمه الشاعر من الواقع والأحساس كما هي. والتشبّه يقوم بالدور الأكبر في بناء الصورة الشعرية وهو «في إقام كمال اللوحة الفنية»٣ ويجعله عبد الحميد الهرامة٤ عماد التصوير البياني، فهو بين الأنواع البلاغية أكثر أهمية بالنسبة للتأقد والبلاغي القديم و«الحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمحاجز دونها»٥ وهو من «أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقرها إلى الفهم والأذهان، ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء»٦

^١- عبدالسلام أحمدراغب، *وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم*، ص ٥٢.

^٢- صلاح فضل، *نظرية البنائية في النقد الأدبي*، ص ٢٣٨.

^٣- علي إبراهيم أبوزيد، *الصورة الفنية في شعر دعمل بن علي الخزاعي*، ص ٢٧٠.

^٤- عبد الحميد عبدالله الهرامة، *قصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري*، ج ٢، ص ٣٧٩.

^٥- حابر عصفور، *الصورة الفنية فيتراث النقدى والبلاغى*، ص ٢٠٧.

^٦- أحمد مطلوب، *فنون بلاغية*، ص ٢١٧.

ونحن عندما نبحث عن التشبيه نقوم بدراسة دوره في كيان الصورة وما يؤثر فيه ويزيد من تأثيره ووضوحي وحاله «لأنّ التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكتسبه تأكيداً» إذن ليس التشبيه زينة عارضت الكلام وحسنت الصورة، بل إنّه «جزء جوهري من الصورة الشعرية» وإنه يقرب المعنى إلى الذهن عندما يجسده ويجسمه كموجود حي. أما الصلة بين التشبيه والصورة فهي وثيقة جداً، بحيث لا جفوة بينهما، كما اعتقد عز الدين إسماعيل^٣ وهو قد يصل إلى درجة من الخصب والإمتلاء والعمق إلى جانب الإصالة والإبداع بحيث تمثل «الصورة» وتؤدي دورها. غير أنّ الصورة وإن تمثلت أحياناً في التشبيه الخصب ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها.

وللخصل الكلام إنّ التشبيه ليس هو الصورة، بل إنه جزء هام من الصورة يلعب دوراً عظيماً في بنائها. وله بالغ الأثر في تفهم المعنى للمخاطب وإيصال الرسالة إليه. وبناء على هذه المكانة التي تتحلّها الصورة ومنها التشبيهية في الكشف عن جمالية المعنى، فيتناول البحث الذي بين أيديكم أشعار الرضي الرثائية، ليقوم بدراسة هذا العنصر البلاغي الهامّ والدور الذي يلعبها في الشعر إلا أنه لا يكتفي بتحديد الصور التشبيهية فحسب؛ بل يتتجاوز ذلك إلى تحليل الصور ودورها في إلقاء المعاني كما يبحث عن علاقة الصور وعنصرها بالعاطفة والمضمون.

هناك العديد من البحوث الجامعية والمقالات العلمية التي عالجت شعر الشريف الرضي من حيث المضمون، منها: «الوجданيات في أشعار الشريف الرضي» لمحمود آبدانان؛ «جستاري بر مرثيه های شریف رضی و محتشم کاشانی» لعلي رضا محمد رضائي؛ «دراسة مقارنة بين مراثي الإمام الحسين (ع) في ديواني محتشم کاشانی والشريف الرضي» ليوسف لاطف، «مكانة الشريف الرضي بين شعراء المدح» لإسماعيل غافني. رسائل جامعية نحو: نقد وبررسى ديوان سيد رضى؛ مضامين شيعي در شعر الشريف رضي وشريف مرتضى، لحسن شبستانى والمقالة التي نشرها أخيراً مجلة إضاءات نقدية عنوانها «الرثاء في شعر الشريف الرضي» كتبها محمد إبراهيم خليفة الشوشتري... وقد تناولت بعض البحوث

^١ - ابوهلال العسكري، الصناعتين، ص ٢٤٩.

^٢ - صبحي البستانى، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص ١٢٢.

^٣ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٣.

جوانب أسلوبية ولغوية في شعره، ومن تلك البحوث: «علام ورموز تصوف در شعر شریف رضی» لمهدی خرمی؛ «مقدمات تغزی در شعر شریف رضی»، لحسن مجیدی، إلا أن الصورة ودراستها لم تأت في بحث مستقل، وقد تناولت الكتابة موضوع الاستعارة في مقالة تحت عنوان «تصاویر استعاری در ملائکه شریف رضی» فهي تكشف عن جمالية الصورة الاستعارة وعلاقتها بالمضامين الشعرية عند شاعرنا الرضي وهذه المقالة تعالج الصورة التشبيهية بطريقة لم تسلكها المقالات السابقة.

يمحاول البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما هي أهم المضامين التي يتناولها الرضي في إطار صوره التشبيهية؟

- ما هي العناصر البارزة التي تستخدم في صور الشاعر التشبيهية؟

- ما هي الصور التي تكون أكثر استخداماً بين أنواع الصور التشبيهية؟

- ما هي العلاقة بين الصورة والعاطفة واللفظ في صور الشاعر الرثائية؟

- ما هي أهم المصادر التي استلهم الشاعر منها صوره التشبيهية؟

أما بخصوص المنهج المتبوع، فقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي - التحليلي، حيث قام باستقراء الأبيات التي تحمل الصور التشبيهية ومن ثم تحليلها الغنّى ودراستها.

دور التشبيه في إبراز المعنى لدى الرضي:

الشريف الرضي^١ شاعر يحظى بإحساس مرهف ومشاعر لطيفة، وهو يتأثر بحادث الموت وفقدان أهله وأقربائه أو أصدقائه، أو كبار الرجال من أمته تأثيراً عميقاً، وذلك مما أدى إلى كثرة قصائده

^١ - سيد من السادات الهاشميين، تلقى بمحمه عام ٣٥٩ هـ - ينتمي إلى أسرة «ذات سبادة» في تاريخ العرب والإسلام نحظى بمكملة هامة في الشاطئ الفكري بأنماطه الفكرية كافة عند العرب والمسلمين وهي التي أعطت الأشراف مزلاة كبيرة في التاريخ العباسي في مجال الفكر والسياسة» (عبداللطيف عمران، شعر الشريف الرضي، ٣٧). تولى المناصب السامية والماكرون الرسمية في وقت مبكر، منها إمارة الحج وديوان المظالم نيابة عن أبيه ونفابة الطالبيين (حسن الأمين، أعيان الشيعة، ٩، ص ٢٢٠). وهو دليل على عظمته ومكانته المرموقة وشخصيته الفريدة. كما فجرت بنابع الشعر من قلبه وهو في الخامسة عشرة من عمره و«شعره على كثرته لا ينس كلّه ثوب الجودة واللاحقة وقلما يتفق لشاعر مكثراً» (المصدر نفسه، ٩، ص ٢١٧) بدلّ شعره على أنه تأثر أشدّ التأثر بالمتني وقد عدّ شوفي حوامع ثلاثة نجمع

الرثائية أو لا ثم جعلها تزخر بشحنة عاطفية عميقه تتبع عن شعوره ونفسه الحساسة التي تلتاع من هب الأحزان والهموم وتحطم عظامه تحت شدة الأسى عندما تصاب بعصاب عزيز وحبيب، فعنديذ يصب كل مشاعره في رثائه ويرسم لوحات جميلة عن نفسه وأفكاره إزاء الموت والأيام وحوادثه ومصابيه التي تزل على الإنسان، وقدم كيانه وتفرق شمله، أو يصور تصويراً دقيقاً حالات المصابين وأقرباء المتوفى وأثر المصاب عليهم. وكذلك هو يجسد أفكاره المحرّدة مستعيناً بأنواع الصور الشعرية، ومنها الصورة التشبيهية التي تقوم بدور فعال في التعبير عمّا يريد الشاعر. فقد استخدم أنواع ودرجات مختلفة من الصورة التشبيهية؛ الحسية منها والمعنوية، المفردة والمركبة و... ويمزج فيها بين الصورة والعاطفة. ويستعين بقوة خياله في تجميع جزئيات صوره وخلق العلاقة بين الأشياء ليعبر عن انفعالاته النفسية. وللتشبّه دور أساسى في التصوير العام الذي يريد الرضي أن يرسمه أمام عيني المخاطب في مختلف الموضوعات وقد قمنا بتحليل الأشعار التي استعان فيها الرضي بالتشبيه للحديث عن الشخصيات التي أصبت بمصابها، حالة المصابين ونفسه، ثم تصوير الموت وصورة الأيام ومصابها.

تصوير المعنوي في صورة المحسوس وبالعكس

يستعين الشريف الرضي بالصورة التشبيهية في شعره ليكون تصويره دقيقاً، ويشكلها من عناصر حسية في أكثرها ليقرب الصورة إلى ذهن المتلقى فيلمسها بسهولة. فطرفا الصورة إما محسوسين، وإما حسي ومعنى. وكثيراً ما نرى أن الشاعر يشبه المعنوي بالمادي المحسوس. وقد يصور المحسوس في صورة المعنوي، حين يحلّ الصورة الحسية محل المعنى المجرد وهذا قليل. ومن صور الرضي قوله:

الشريف بالمعنى وذلك أن الرضي كان يشكّر من الدهر مثلما فعل النبي إذ يرغبان في الدولة والخلافة أما الجامع الثاني شعوره بالفتنة وقوه النفس وكربلاء ونائلها استشعار البادية وروحها احساساً منه بأنه عربي أصيل (شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ٣٥٣؛ تاريخ الأدب العربي، ٣٧٣).

له قدرة فائقة وبراعة نادرة في الشعر وهو شاعر مكثّر أحاد شعره فلم يترك غرضاً إلا ونظم فيه قصائد عدّة. يشمل ديوانه ٦٨٤ قصيدة وقطعة في مختلف الأغراض الشعرية من المدح والغزل والرثاء و... سبق فيها كل معاصره دون أن يكون له منازع كما يقول عن شعره الباحري: «له شعر إذا افخر به أدرك من الجد أقصبه، وعقد بالنجم نواصيه وإذا نسب انسكب رقة الهواء إلى نسيبه وفار بالفلاح المعلى في نصبيه وإذا وصف فكلامه في الأوصاف أحسن من الوصائف والوصايات وإن مدح نحيرت فيه الأوهام من مادح ومدح» (علي بن حسن الباحري، دمية القصر، ج ١، ص ١٩٢).

وَجْهٌ كَلَمْحٌ الْبَرْقِ غَاضِرٌ وَمِيقَدُهُ قَلْبٌ كَصَدْرٍ العَضْبِ فُلُّ مَضَاؤُهُ^١
 فيقترب وجه المرثي في خيال الشاعر بضياء البرق الذي فقد لمعانه عندما سكن في الأرض وغاب عن
 الأنوار فنقص ضوئها ويرى قلبه في الصلابة والقوة كحد السيف القاطع الذي تكسر وتتلثم رغم
 قوته. قوله «غاضر وميقده» و«فلّ مضاؤه» يشير إلى الجو الثنائي الحزين الذي يسود الصورة. وقوله
 يرسم منظر ذهاب الملك من أمام عينيه:

فَادْهَبْ كَمَا ذَهَبَ الْبَدْرُ اسْتَبَدَّ بِهِ بِرْغَمٌ أَعْيَنَا، جِلْبَابُ الظَّلَامِ^٢
 استقي الشاعر عناصر صورته التشبيهية من الطبيعة ورسم لوحة بدر في السماء، أرخي على وجهه
 ستر الظلام، فغاب عن الأنوار، ثم قارن بين هذه اللوحة ولوحة المرثي الذي مات، فيفصح الرضي
 بذلك عن حزنه النفسي والظلام الذي يملأ أعماق قلبه إثر هذا الحادث المؤلم. وكذلك قول الرضي في
 رثاء صديقه وقد أخذ ظاهرة أخرى من ظواهر الطبيعة:

فَادْهَبْ كَمَا ذَهَبَ الرَّبِيعُ وَإِثْرُهُ بَاقٍ بِكُلِّ خَمَائِلٍ وَنِجَادٍ^٣
 فقد شبه الرضي، هذه المرة المرثي بموسم الربيع، وذلك في ما يجيء منه من الأعمال الحسنة
 والفضائل الإنسانية، فالربيع يهب الطبيعة الجمال والبهاء والنشاط وعندما يذهب، تبقى آثاره جميلة
 خضراء. والمرثي أيضاً قد ترك للباقيين ميراثاً حسناً. وأخرى شبه المرثي بالفضة في تشبيهه مفرد ذو
 طرفين محسوسين:

رُرِتُكَ كَالْوَذِيلَةِ لَمْ تُمْتَّعْ بِهَا، بَعْدَ الْوُجُودِ، يَدُ الْعَدَمِ^٤

^١الشريف الرضي، ديوان، ج ١، ص ٧٨.

^٢المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٥٣

^٣المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٢٩

^٤المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٦٨

فيري صديقه كقطعة من الفضة المخلوطة التي توحّي مكانة المرثي وقيمة عند الشاعر والرضي أراد بهذه الصورة التي رسماها للمخاطب أن يكشف عن مكانة صديقه أولًا ثمّ يصور حالته عند فقده، فهو كالغريق الذي كان يتمتع سابقاً بهذه الفضة الثمينة ثمّ فقدها، وذلك يزيد من تحسّره وحزنه على ذلك، لأنّ الغريق يعرف قدر المال، فهو إن لم يتمتع به، لم يتحسّر على فقده كثيراً ولكن فقد بعد الحصول عليه صعب.

إنّ الشريف الرضي يستعمل أنواع الصورة التشبّهية لغرضه، يشكلها من عناصر مفردة أو مركبة، ومن تشبيهه التمثيلي قوله:

وَمُسْنَدِينَ عَلَى الْجُنُوبِ كَانُهُمْ شَرَبُ تَخَادَلَ بِالظَّلَّامِ أَعْضَادَهُمْ^١

يصور الشاعر حال قومه الذين ماتوا ورحلوا عن الديار واستقرّوا في دار بقائهم مستعيناً بالصورة التشبّهية المركبة، فطرّف منها صورة جماعة من السكارى الذين شربوا الخمر وأصبحوا جاثمين على الأرض، فاقدين الحركة والنشاط والطرف الآخر صورة قوم الشاعر في قبورهم. وقوله يرثي الإمام الحسين (ع):

كَانُ بِيَضِّ الْوَاضِي وَهِيَ شَهْيَةٌ ئَارٌ تَحَكُّمٌ فِي جِسْمٍ مِنَ النُّورِ^٢

تستحضر مخلية الشاعر جثمان الإمام الشهيد الذي مالت إليه السيف القاطعة لتأخذ مهجهte فهراً، فتتحول السيف في ظل الصورة التشبّهية ناراً تستبدّ بجسم من النور، وتتصرّف فيه كما تشاء. فاستعان الشاعر بالعناصر الحسية البصرية لإغناء تصويره، واللون الأبيض المستمد من النور يهب جسم الإمام إيحاءات الطهر والإشراق والصفاء.

وما نجد في تشبيهات الرضي أنه يستعملها مصدرياً وهو ما عده ابن الأثير^٣ من محاسن التشبّه، قائلاً: «اعلم أن محاسن التشبّه أن يجيء مصدرياً... وهو أحسن ما استعمل في باب التشبّه» وذلك كقوله في تصوير حالة المرثي:

طَوَيْتَكَ طَىَ الْبُرْدِ لَمْ يُنْضَ مِنْ بَلِيٍّ وَقَدْ يُعْمَلُ دُمَاطُ رُورُ وَهُوَ صَنِيعٌ^٤

^١ المصدر نفسه، ج ١، ص ٨١

^٢ المصدر نفسه، ج ١، ص ٥١٧

^٣ ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائِر في أدب الكاتب والشاعر، ج ١، ص ٣٧٩

أراد الرضي أن يبين قدرة المرثى عند ماته وعدم ضعفه، فهو كان مقتنداً ينفع الناس، يحفظهم من البلايا ويدفع عنهم الشر، فاحضر صورة برد لم يبل، كناية عن ستره للناس وصورة سيف حاد قاطع لم يفلح حده إشارة إلى دفاعه عن الناس ودفعه الشر عنهم، ولكن هذا البرد يطوي والسيف يخفى في غمده، وإن كان لا يزال صالحًا للعمل. وقوله:

جَرَوْا جَرَّ الأَضَاحِي تَسْلُمٌ ثُمَّ سَاقُوا أَهْلَهُ سَوْقَ الْإِمَامَ^١
وَكَذَلِكَ:

كَمْ رِقَابٍ مِنْ بَنِي فَاطِمَةٍ عُرْقَتْ مَا بَيْنَهُمْ عَرْقَ الْمُسْدَى^٢

فالصورة في رثاء الشاعر للإمام الحسين (ع) حيث يصور القساوة والخشونة التي ألحقتها الأعداء بأهل بيته، فذبحوا الإمام وأولاده وأصحابه مثلما يقوم الإنسان بذبح القربان، ثم أخذوا النساء كالأماء، فضربوهن بالجلد، فدفعوهن بذلك و هن من أبناء فاطمة (س) وأولادها. كما يصور في الصورة الثانية أيضًا طريقة قتلهم ليجعل الصورة قربًا من ذهنية المتلقى.

تناسب مفردات التشبيه مع الهدف لدى الرضي

إن الألفاظ التي يستخدمها الرضي للتعبير عمّا يريد وللكشف عن أحاسيسه تناسب تماماً الجو الحزين الغالب في الشعر، فإذا شبّه المرثى بالقمة الرفيعة يجعلها تراباً وسافىًا:

قُلُلٌ لِلْعَلَاءِ عَـا دَتْ ثَرَاباً وَسَافِـاً^٣
أو إذا كان المتوفى في قورته سيفاً، يغله الدهر:

مَضَرِبٌ مِنْ مَضَارِبِي فَلَهُ الدَّهَـرُ^٤
وصورة الغصن مما يتكرر كثيراً في شعر الرضي وهو يقارن بينه وبين المرثى من ذلك قوله:

^١ الشريف الرضي، ديوان، ١، ص ٦٣٢

^٢ المصدر نفسه، ج ١، ص ٩٥

^٣ المصدر نفسه، ج ١، ص ٩٦

^٤ المصدر نفسه، ج ٢، ص ٤٩١

^٥ المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٩٣

ذَوَى كَمَا يَذْبُلُ الْقَضِيبُ، وَكُنْ مَأْمُولُ قَوْمٍ يَصِيرُ مَنْلُوْبًا^١

أو قوله:

لَا يُعِدِ اللَّهُ فَتَيَانًا رُزْءَ الْغَصُونِ، وَفِيهَا الْمَاءُ وَالْوَرَقُ^٢

فيتوجع الرضي فيها لفقد الذين ماتوا في شرخة شباهم، وهم يبدوا في نسيخ الصورة التشبيهية غصوناً طرية جميلة دلالة على حداته سنّهم ومنحت الغصون للصورة دلالات النضارة والجمال وطبعت الصورة بالطابع البصري من خلال اللون الأخضر غير الصريح الذي هو من لوازم الغصون الخضراء. ولا شك أن القاريء يلمس الحزن ويحسّ الألم عند قراءة هذه الأبيات.

تصوير المصابين

عندما يصور الرضي حالة المصابين وأهل المرثي من انفعالاتهم النفسية، وإقامة حدادهم له، أو بكائهم عليه، يرسم لوحات جميلة دقيقة مستخدماً الصورة التشبيهية، كقوله:

وَرَأَلْتَ لَهُ الْأَقْدَامَ عَنْ مُسْتَقْرَرِهَا كَمَا مَالَ لِلْبَرْكِ الْمَطِيُّ الْلَّوَاغِبُ^٣

فأخذ صورة مما يراه في واقعه المحسوس ليرسم حالتهم في الاضطراب وعدم القرار، فيلفت انتباهه لوحة النياق التي أعيادها التعب وهي لا تستطيع القيام على أرجلها، فمالت للإناثة والخل في الأرض، فإنّ أقرباء المرثي فقدوا قوّتهم وقرارهم إثر حادث الموت. أو يصور صرهم في إطار التشبيه الضمي:

تَسْلُوا، وَلَوْلَا الْيَأسُ مَا كُنْتُ سَالِيًا وَقَدْ يَصِيرُ الْعَطْشَانُ الْوَرْدُ تَأْضِبُ^٤

^١ المصدر نفسه، ج ١، ص ١٩٩

^٢ المصدر نفسه، ج ٢، ص ٦٧

^٣ المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٠٧

^٤ وهو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب ويؤتي به ليفيد أن الحكم الذي أُسند إلى المشبه ممكن. ويأتي الشاعر به ليتفنن في أساليب التعبير، ويتعر إلى الابتكار والتجدد، وإقامة البرهان على الحكم المراد إسناده إلى المشبه، والرغبة في إخفاء معالم التشبيه، لأنّه كلما خفى ودقّ كان أبلغ في النفس. (عبدالعزيز عتيق، علم البيان، ص ١٠٢)

^٥ الشريف الرضي، ديوان، ج ١، ص ٢٠٨

فقوم المرثى هدوا ونسوا الحزن والأسى بعد انقضاء فترة من الموت، والشاعر أيضاً حفف حزنه لوجود اليأس ولاغرو في ذلك، لأنّ الإنسان العطشان يصبر عندما يرى مورد الماء ناضباً، فحن إذا يئسنا من رجوعه، هدأنا. فالشاعر يشبه حاله وحال قومه بحال العطشان عند نصب مورد الماء ولم يصرّح بالتشبيه، بل أورده في جملة مستقلة.

وقوله في تصوير حالة الناس:

أَرَى النَّاسَ بَعْدَكَ فِي حَيَّرَةٍ فَلُؤْ لَبِّهِمْ حَاضِرٌ غَائِبٌ
كَمَا إِنْتَبَطَ الرَّكْبُ جِنْحَنَ الظَّلَامِ وَقَدْ غَوَّرَ الْقَمَرُ الْغَارِبُ^١

فهو عندما رحل عن الديار، أصبح الناس حيارى، فقدوا قائدتهم كركب يسير في الليل الحالك، وقد غاب القمر الذي يستضيء الركاب بنوره لمواصلة الطريق.

وقد تداخل الصور البينية لبيان غرض الشاعر، كقول الرضي يرسم أثر الحادث على قلوب

المصابين:

وَرْزُءُ رَمَى بَيْنَ الْقُلُوبِ شُوَاطِهِ أَجِيجُ الْمَصَالِي أَسْعَرَتْهَا الْمَحَارِثُ^٢

فها هي الصورة الاستعارية المكثفة تجسم «الرزء» ناراً تلقي بهيهها في القلوب فتحرقها. ثم يأتي بالصورة التشبيهية ليجعل صورة القلب وتحرقه من المصيبة ملموساً محسوساً للمتلقي. فيرسم لوحة استقى عناصرها من الواقع، يصور موضع احتراق النار يرتفع اللهب منه والتي تزيدها حرارة المحراث، فالقلوب تشتعل من هذا المصاب.

أو يصور حال قومه كشجرة ذات أغصان وأوراق طرية خضراء، ولكنّها تحلت اليوم من أوراقها

النصرة :

مَضْوِيَا، فَكَانُ الْحَيُّ فَرْزُ أَرَاكَةٍ عَلَى إِنْرِهِمْ عُرَّيْ مِنَ الْوَرَقِ النَّضِيرِ^٣

^١المصدر نفسه، ١، ص ٢٠٣

^٢المصدر نفسه، ١، ص ٢٩٤

^٣المصدر نفسه، ١، ص ٥٣٢

تصوير حالته النفسية

إنّ صور الرضي التشبّهية تدل على أنه كثيراً ما يستعين بها لتصوير حالته النفسية إزاء حادث الموت وشدة المصاب النازل عليه. ولعل السبب يرجع إلى ذاته الحساسة التي تتأثر بكل ما يحدث حوله فيفقد إثره صديقاً أو أهلاً قريباً أو بعيداً، فيسبغ مشاعره كلها في شعره ليحفلّ من آلامه، فلذلك إن شعر الرضي مرأة صافية إنعكست فيها نفسه وما تختلج فيها. وقلبه إنما يلتاع من الفجيعة فيرسم صورة مشتعلة منه قوله:

وَإِنْ أَنْصَحْ جَرَوَى بِعَبْرَةٍ يَكُنْ كَخَبِيِّ التَّارِيْقَدَحُ بِالرَّدَاءِ
فالدموع والعبارات التي يسفحها الشاعر تزيد من حزنه وآلامه، وهي كالنار التي حمد لها فيها فتشتعل بالعود، وهو الزناد فالبكاء كهذا العود الذي تقدح به نار قلبه. وكذلك قوله:

مَا لِلَّهُمْ مِ كَانَهَا كَانَهَا عَلَى قَلْبِي ثَبَطْ
وَالدَّمْعُ لَا يَرْقَأُ لَهُ غَرَبٌ كَانَ الْعَيْنَ
غَرَبُ^٢

وهكذا نرى أنّ الرضي استعلن بالصور التشبّهية للتعبير عن المشاعر التي تنطوي عليها نفسه وتولمه. فالموم التي حلّت بقلبه وهو يكابدها كنارٍ اشتعلت في أحشائه فأحرقتها. وكذلك دموعه الجارحة من عيونه فهي لا تقطع أبداً لأن العروق التي تفيض بالدموع كدلّل عظيمة ممتلئة بالماء لايقاء ينفذ ماؤها. أو يصوّر إضطراب قلبه وهو عندئذ يرصد الحركة ويعتمد على الوصف الحركي في التصوير التشبّهي وهو كقوله:

عَرَاعِرُ يَنْزُو الْقَلْبُ عِنْدَ ادْكَارِهِمْ نِزَاءَ الدَّبَّيِ بِالْأَمْعَرِ الْمُتَوَقَّدِ^٣

استخدم الرضي عناصر مركبة من واقعه المحسوس لتصوير حالة قلبه المضطرب، فيرسم صورة صغار الجراد التي تشبّ في مكان صلب مشتعل لشدة حرارة الأرض. فهو عندما يذكر أحبابه الماضين ينبض

^١المصدر نفسه، ج ١، ص ٤٢١

^٢المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٣٨

^٣المصدر نفسه: ج ١، ص ٤١٧

قلبه ويضطرب لشدة تحرق جسمه الذي يشتعل عند ذكرهم ويتحرّك قلبه في هذا الجسم الملتاع. وكقوله يرسم صورة أخرى:

إِنِّي أَرَى الْقَلْبَ يَنْزُو لَدَكَارِهِمْ نَزُورُ الْقَطَاطَةَ مَذَوَا فَرْفَحَهَا الشَّرُّ كَا

أنظر هذه اللوحة الجميلة من الطبيعة التي يرسمها الرضي أمام عينيك ليبيّن قلقه وإضطرابه النفسي عند ذكر المرثي. فجماعة من الطيور أمسكتها الصياد بالفح، تتحرّك لتخلص نفسها من المصيبة. فإن شدة حركة الطيور في الفخ تصور اضطراب قلب الشاعر. ولا شك أن التشبيه هنا ليس بزينة فحسب، بل إنّه ساعد الشاعر في الكشف عن أحاسيسه وجعل كلامه أكثر وضوحاً للمخاطب. وعندما يريده الرضي أن يصور طول مدة آثاره على البلاء، يقارن بين نفسه والإنسان الذي لدغته الحية، فيتناول علىه الألم ويعيشي جسمه مرة بعد أخرى؛ كقوله:

مَا عُدْتَ إِلَّا عَادَ قَلْبِي غُلَّةً حَرَّى، وَلَوْ بَالْعَتُ فِي إِبْرَادِهَا

مِثْلُ السَّلِيمِ مَضِيَّضَةً آنَّاءً خَرْزُ الْعُيُونِ تَعُودُ بِعِدَادِهَا

أو قوله:

وَإِذَا أَعَادَ الْحَوْلُ يَوْمَكَ عَادَنِي مِثْلُ السَّلِيمِ يَعُودُهُ آنَاءً

وأيضاً:

أَعَاوِدُ مِنْكَ عِدَادَ السَّلِيمِ فَيَا دِينَ قَلْبِي مَاذا يُدَانُ

فيعود إليه ما كان له من الآلام والهموم، عندما يصل إلى يوم رحيل المرثي كلديعي يؤلمه ويؤجهه ثم يتركه لمدة وعندما يرجع إليه الألم يغطي جسمه. ومن أجمل تشبيهات الرضي التي اتخذ عناصرها من واقعه المحسوس ليرسم شدة الألم الذي يحمله من جراء المصاب قوله:

بَيْتُ بَعْدَكِ فِي مَضْ— جَمِيعِ الْجَوَى وَالْكَرْبُ

^١المصدر نفسه: ج ٢، ص ٩٣

^٢المصدر نفسه: ج ١، ص ٨٢

^٣المصدر نفسه: ج ١، ص ٨٢

^٤المصدر نفسه: ج ٢، ص ٤٠٤

كَمَا يَبِيَتْ رَمَضُنْ بَعْدَ السَّنَامِ الْأَجَبُ
أَنَّى عَلَى قَضَاضِ الْهَمِّ يَطْمَئِنُ الْجَنَابُ

فليس هناك من ينكر جمالية التشبيهات التي استخدمها الرضي للإفصاح عن وجده وآهاته والأحساس التي يعيانيها. فالهموم والأحزان تصير جليسه الدائمي بعد موته صديقه تولمه بشدة، وتسلب منه نومه وقراره. ثم يستمسك الرضي بصورة مما يراه الشاعر العربي في بيته الصحراوية، وهي صورة البعير الذي قطع سناه وهو يسير في الصحاري تحت أشعة الشمس فيؤله الحرّ الحارق. وهذه الصورة تتذكّر حالة الشاعر الذي يتحمّل ألمًا شديداً من جراء المصاب. وما يجعل الصورة ملموسة لنا ويُفصّح عن مدى الأسى النازل على قلب الشاعر، هو التشبيه الذي استخدمه الرضي في صورة أخرى، فشبّه بالحصى المكسورة التي انتشرت في منامه وجعلت النوم مستحيلاً عليه، وهي هجم علية في الليالي، تورقه ولا تسمح له الراحة.

ومن تشبيهاته التي نلمس فيها الحزن والألم أيضاً: (الحزن — السهل، الصبر — الوعر) (الحنان — فرى أدم)^۱، (ذكره — ذكر العاطشات عند ورود الماء^۲)، (القلب — الصخرة^۳)، (العين — أرض لا تشف الماء فيها^۴)، (طراق الهموم — محافل الحي^۵)

تصوير الموت

يستخدم الشريف الرضي التصوير التشبيهي لتصوير الموت وما يفعل بالإنسان، فيأتي بعناصر حسية من الطبيعة، أو الواقع المحسوس ليقارن بينها وبين الموت الذي هو من العناصر المعنوية؛ كقوله شبه الموت بالسيل الذي يجري بين الشعاب وهو يموج:

^۱ المصدر نفسه: ج ١، ص ٢٢٩

^۲ ورأينا مَعَرِّسَ الْحُزْنِ سَهْلًا في الرِّزَايَا وَحَانِبَ الصَّبَرِ وَغَرَا (١، ص ٥٢٦)

^۳ كأنَّ حَانِيَ بَوْمَ وَافِيَّ عَيْبَةٍ فَرِيَ أَدِيمَ بَنَنَ أَبْدِيَ الْخَوَالِيَ (٢، ص ٦٠)

^۴ ذَكَرْتُكَ ذَكَرَ الْعَاطِشَاتِ وَرُوْدَهَا تُحرَقُ أَكْبَادُهَا وَضَلُّوْعُ (١، ص ٦٣٣)

^۵ لَوْ أَنَّ فَلَيْ بَعْدَ يَوْمِكَ صَخْرَةٌ لَبَانَ بِهَا وَجَدَنَا عَلَيْكَ صَدُوْعُ (١، ص ٦٣٣)

^۶ وَعَيْيَ لِرَفَاقِ الدُّمُوعِ وَقِعَةٌ لَهَا الْبَوْمَ مِنْ عَاصِي الشَّوْرُونَ مُطَبِّعُ (١، ص ٦٣١)

^۷ أَبَيْتُ وَطَرَاقُ الْهَمُّوْمَ كَانَهَا مَحَافِلُ حَيٍّ تَنْجِي وَجَمُوْعُ (١، ص ٦٣١)

وَاسْتَدْرَجَ الْعَبِيدَ وَالْأَرْبَابَا
وَجَنَّ مَوْجًا، وَطَعَى عَبَابَا
سَيْلُ رَدَى فَدْ مَلَ الشَّعَابَا
قَارَعَنَا وَاتَّرَعَ اللَّبَابَا^١

والسَّيْلُ الَّذِي يَرْسِمُهُ الرَّضِيُّ ذُو أَمْوَاجٍ مُضطَرِبةٍ كَأَنَّهَا مُجْنَوْنَةٌ، تَسْيِلُ بِقُوَّةٍ وَتَغْلِبُ عَلَى الْمَرْفَعَاتِ،
وَالْمَوْتُ يَمْشِي بَيْنَ النَّاسِ كَسِيلٍ عَارِمٍ يَغْلِبُ عَلَى الصَّغَارِ وَالْكَبَارِ مِنَ الْقَوْمِ. وَكَأَنَّهُ قَامَ بِالْقَتَالِ مَعْهُمْ.
وَالرَّضِيُّ يَنْقُلُ الْمَعْنَى الْمَقْصُودَ إِلَى الْمَخَاطِبِ مُسْتَعِنًا بِالصُّورَةِ الْإِسْتَعَارِيَّةِ وَالشَّبَهِيَّةِ أَوْ يَجْعَلُهُ كَمُورَدٍ مَاءٍ
يَدْخُلُ عَلَيْهِ الْجَمِيعَ لِلشَّرِبِ :

أَلَا إِنْ قَوْمِي لِسُورْدِ الْحِمَامِ مَضَوْا أَمَمَا، وَأَجَابُوا الْهَيَّا^٢

فَيَتَحَسَّرُ عَلَى قَوْمِهِ الَّذِينَ مَاتُوا وَانْصَرَفُوا عَنْهُ، وَكَذَلِكَ قَوْلُ الرَّضِيِّ يَرْسِمُ قُوَّةَ الْمَوْتِ وَسُلْطَانَهُ عَلَى
النَّاسِ :

ثُمَّ اشْتَتَ كَفُ الْمُنْوِنِ بِهِ كَالضَّغْثِ بَيْنَ النَّابِ وَالظُّفَرِ^٣

فَيَظْهَرُ سُلْطَانُ الْمَوْتِ عَلَيْهِمْ وَمَلَامِحُهُ الْمُحِيفَةُ فِي إِطَارِ الصُّورَةِ الْإِسْتَعَارِيَّةِ وَالشَّبَهِيَّةِ، فِي جَسْمِ الْمَوْتِ
وَحْشًا مُرْكَزًا عَلَى الْكَفِ وَالنَّابِ وَالظُّفَرِ، وَأَرَادَ مِنْ خَلَالِهِ أَنْ يَبْرُزَ بِشَاعَةً هَذَا الْوَحْشُ (الْمَوْتُ) وَقُوَّةُ
فَتَكِهِ عَلَى الصَّيْدِ (صَدِيقِهِ). فَهُوَ يَغْلِبُ عَلَى الصَّيْدِ وَيَأْخُذُهُ كَقبْضَةِ مِنَ الْحَشِيشِ الَّتِي جَمَعَهَا بِكَفِهِ.
وَذَلِكَ يَعْنِي أَنَّ الْإِنْسَانَ لَا قُوَّةَ لَهُ أَمَامَ الْمَوْتِ.

وَقُولُهُ استَقْى الرَّضِيُّ عَنْ أَنْاصِرِهِ مِنَ التِّرَاثِ الْدِينِيِّ :

صَدْعُ الرَّدَى أَعْيَا تَلَاحِمَةٌ مَنْ الْحَمَ الصَّدَفَيِنِ بِالْقِطْرِ^٤

فَشِيهُ الْمَوْتُ بِالشَّقِّ الَّذِي لَا يُسْتَطِعُ أَحَدٌ أَنْ يَلَامِ بَيْنَهُ وَلَوْ كَانَ ذَلِكَ الشَّخْصُ الْإِسْكَنِدَرُ ذَا الْقَرْبَنِ
الَّذِي تَلَاهَمَ بَيْنَ الْعَلَافِينِ بِالنَّحَاسِ، فَهُوَ أَيْضًا لَا يُسْتَطِعُ أَنْ يَلَامَ شَقَّ الْمَوْتِ. وَفِي هَذَا إِشَارَةٌ إِلَى مَا
جَاءَ فِي الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ ﴿أُثُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّى إِذَا سَأَوَى بَيْنَ الصَّدَفَيِنِ قَالَ أَنْفُخُوهُ حَتَّى إِذَا جَعَلَهُ نَارًا﴾

^١المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٢١

^٢المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٣٢

^٣المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٢٣

^٤المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٢٣

قالَ أُثُرِنيْ أَفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرَاً^١.

تصوير الأيام ومصائبها

ظهرت الأيام في شعر الرضي ذات وجه كريه، يشبهه مرّة بالوحش التي هجم على الإنسان وتحبّط آماله:

عَرَاءَكَ، فَالْأَيَّامُ أَسْدٌ مُذَلَّةٌ تَعْطُّ الْفَتَى عَطْ المَقَارِيْضِ لِلْبَرِدِ^٢

فيجمع خيال الشاعر بين الأيام والأسد في نسيج الصورة التشبيهية، وبذلك أبرز وحشية الأيام ويضفي عليه إيحاءات الأسد المربعة والبشعة المفترسة بالوحشية التي يفترس الإنسان. ثم يستعين الرضي بصورة أخرى ليتمس الملتقي ما تفعل الأيام بالانسان، فيرسم لوحة مقراض يشق الثوب. فالدهر يشقّ الإنسان، يقطع جسمه ويفرق آماله.

وقوله أيضاً :

وَلَا دَارَ إِلَّا سَوْفَ يُجْنِيَ قَطِيْبِنَاهَا عَلَى تَعْقِيْرِ غَرَبَانِ الْخُطُوبِ التَّوَاعِنِ
وَيَخْرُجُ مِنْهَا بِالْكَرَائِمِ حَادِثُ وَيَدْخُلُهَا صَرْفُ الرَّدَى بِالْبَوَاقِنِ^٣

استعان الشاعر بخاتمة الصوت واللون في صورته التشبيهية لبيان شدة كراهية المصائب وتشاؤمه بها، فهي سوداء ولها صوت كريه كصوت الغراب الذي يتشارع به عند العرب. فالحوادث السوداء تخرج شرفاء القوم من الديار وتتدخل فيها الشر والمصيبة. فأراد الشاعر بهذا أن يبيّن أنّ الموت حتى وهو مصير كل إنسان، فكل ديار يخلو من أهلها إثر مصيبة نازلة أو حادثة مفجعة. وما نستنتج أنه:

^١ الكهف، ص ٩٦

^٢ الشريف الرضي، ديوان، ج ١، ص ٤٢٣

^٣ المصدر نفسه، ج ٢، ص ٥٨

النتيجة:

- استعان الرضي بأنواع التشبّه لتصوير الأفكار والأحاسيس و...، ولكن التشبّه التمثيلي يغلب على غيره من الأنواع.
- يصوّر الرضي المعنوي في صورة المحسوس في مواضع عديدة من شعره، وذلك ليقربه إلى ذهن المتلقي.
- إنّ توسل الرضي بجواس الصوت واللون، يشكّل جانباً بارزاً في جوانب رسم الصورة التشبّهية.
- المادي المحسوس هو العنصر البارز في التشبّه عند الرضي.
- استند الرضي أكثر صوره التشبّهية من مظاهر الطبيعة والواقع المحسوس، وقد نجد بعض صوره استقاها من التراث الديني، ولكنه يندر أن يشكّل تشبّهاته من الوهم.
- إن المفردات التي يستخدمها الرضي تناسب تماماً مع الجوّ الحرّين السائد في أشعاره الثرائية. فالرثاء يقتضي استعمال مفردات مثل «غاض»، «فلّ»، «ذهب»، «فقد»، «غاب»، «ذبل»، «ذوي»، «نصف» وغيرها.
- ينوع الرضي في استعمال أدوات التشبّه، وذلك لأنّ وظيفة الأدوات مختلف.

قائمة المصادر والمراجع:

- ١- ابراهيم أبوزيد، على، **الصورة الفنية في شعر دعبدل بن على المخزاعي**، (د.ط)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م.
- ٢- ابن الأثير أبوالفتح ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، (د.ط)، تحقن محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٠ هـ ١٩٩٩م.
- ٣- ابن طباطبا العلوى، على بن احمد، **عيار الشعر**، (د.ط)، تحقن محمد زغلول سلام، القاهرة:منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت).
- ٤- إسماعيل، عزالدين، **الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الخامسة، بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م.
- ٥- الأمين، محسن، **أعيان الشيعة**، (د.ط)، تحقن حسن الأمين، د.م: دار التعارف، ١٩٨٣م.
- ٦- الباخري، على بن حسن، **دمية القصر وعصرة أهل العصر**، الطبعة الأولى، تحقن محمد التونجي، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٣م.
- ٧- البستانى، صبحى، **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الاصول والفروع)**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦م.
- ٨- الراغب، عبد السلام أحمد، **وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم**، الطبعة الأولى، حلب: فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م.
- ٩- الشريف الرضي، **ديوان:شرح محمود مصطفى حلاوى**، الطبعة الأولى، بيروت: شركة دار الأرقام بن أبي الأرقام، ١٤١٩هـ ١٩٩٩م.
- ١٠- ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والامارات)**، (د.ط)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥م.
- ١١- ----، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، (ط١٢)، مصر: دار المعارف، د.ت.
- ١٢- عبدالله الهرامة، عبد الحميد، **القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري (الظواهر والقضايا والأنبية)**، (ط٢)، طرابلس: دار الكاتب، ١٩٩٩م.
- ١٣- عبد المحسن محمد، فتحى، **الشعر في ظل الدولتين الطولونية والإخشيدية**، (د.ط)، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢١هـ ٢٠٠٠م.
- ١٤- عتيق، عبد العزيز، **علم البيان**، (د.ط)، بيروت: دار النهضة، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.
- ١٥- العسكري، ابوهلال، **الصناعتين**، على محمد البجاوى، الطبعة الثانية، محمد ابوالفضل ابراهيم، مطبعة عيسى الباجى الحالى وشركاه، (د.ت).
- ١٦- عصفور، حابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، (د.ط)، القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٤م.

-
- ١٧- عمران، عبداللطيف، **شعر الشريف الرضي ومنطلقاته الفكرية**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع، ٢٠٠٠م.
- ١٨- فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الشروق، ١٤١٩هـ ١٩٩٨م.
- ١٩- مطلوب، أحمد، **فنون بلاغية، البيان، البديع**، (د.ط)، الكويت: دار البحوث العلمية، ١٣٩٥هـ ١٩٧٥م.

صورة السلاح في ديوان أوس بن حجر

*الدكتور مصطفى حداد

الملخص:

يتناول البحث بالدراسة الرؤية الجمالية الشعرية للحرب، بوصفها مكوّناً جوهريّاً من مكونات الوعي العربيّ في العصر الجاهليّ، وذلك من خلال تصوير الشّعراء الجاهليين عادهم الحربيّ. وقد حددت الدراسة مجالها في ديوان الشّاعر الجاهليّ "أوس بن حجر" لظهور السلاح فيه بصور ذات شعرية فائقة. هدف الدراسة إلى كشف الأنساق المضمرة التي تكتنّ بها صور السلاح في أشعار أوس بن حجر، والكشف عن الوعي الجماليّ الجاهليّ للحرب، التي يمكن أن تعدّ أحد الأوجه المأساوية للعالم الإنساني.

الكلمات المفتاحية: الوعي الجمالي، الثنائيات الضدية، الحرب، علة الحرب.

المقدمة:

ذاق الإنسان العربي في الجاهلية ويلات الحرب، وما جرّته المنازعات من آثار سلبية على المجتمع، وقد صور الإبداعُ الشّعريُّ الجاهليُّ الحربَ بصور بشعة منفرةٍ و"بأنّها شرّ كبير لا ينبع به إلاّ طير الشّؤم، ساحتها خطيرة، وهو لها شديد، طعمها مرّ... هلك الرجال، وترك النساء أيامٍ، والأطفال يتامى، وغلاً القلوب حسرة ولوعة"^١. ولأنّ الحرب ضرورة فرضتها البيئة الجاهلية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية، فقد صور الشّعراء أهميتها أيضاً لاستمرار الحياة، ومشروعيتها للدفاع عن الذّات، والحمى، والأهل. وكان لا بدّ للعربيّ أنْ يعدّ نفسه لها إعداداً معنوياً ومادياً وحربيّاً، وكان "من الطبيعي أن تصبح الأسلحة والمعدات الحربية ضرورية للحياة في ذلك الوقت. لذلك اهتمّ العربيّ بها اهتماماً كبيراً، وبذل كلّ ما يستطيع للحصول على أكبر كمية من خبرها وأجودها".^٢

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين اللاذقية، سوريا.

تاریخ الوصول: ١٤/١١/١٣٩١ هـ.ش - ٢٠/٠٢/١٣٩١ م تاریخ القبول: ٠٨/٠٣/١٣٩٢ هـ.ش - ٢٩/٥/٢٠١٣ م

^١ - علي الحدي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص ٧٤.

^٢ - المرجع نفسه، ص ١٣٠.

وقد أظهر الشعر الجاهلي رؤية العربي لأسلحته، التي هي عدته لمواجهة المخاطر، وما كان له أن يجتاز الأمكنة المخيفة لو لا اعتماده على عتاده الحربي، وعلى وفرها وجودها توقف درجة الحرب و نتيجتها. وقد أفضى الشعراء الجahليون في كلامهم على أسلحتهم، ويبينوا سبب اهتمامهم بها "فيها كانوا يحافظون على حيالهم، ويصونون شرفهم، ويدافعون عن عزّهم، ويرضون رغبهم، ويحقّقون أمانهم".^١

وممّا يثير الاهتمام في تصوير الشعراء الجاهليين أسلحتهم الحربية أفهم جعلوها معرضاً فتّياً لإبراز مهاراتهم، ليس في مجال الاقتتال وال الحرب، وإنما في مجال الإبداع الشعري، فكانت صور الأسلحة تضج بالحياة، والحركة، والألوان البهية، والأضواء الساحرة. لقد صارت أشبه بأدوات الرينة، نقشت عليها الخطوط، وزينت بالحلي والجوهر، فتوارت عنها إيحاءات الموت، والقلق والرّهبة.

وقد دفعنا هذا التناقض بين قبح الحرب وبشاعتها، وجمال الأسلحة، ورونقها، إلى البحث عن الرؤية الشعرية الجاهلية للحرب، التي حاولت تأسيس الوجود الإنساني، بتقويض ماهية الحرب وقبتها، وذلك بالتعالي عليها فتّياً من خلال تصوير الأسلحة، وإظهار الجمال فيها.

ولأنّ البحث في مثل هذه الموضوعات يطول ويتشعب، فقد آثرا - توخيًا لدقّة النتائج- أن يكون مجال بحثنا في ديوان الشاعر الجاهلي "أوس بن حجر"؛ فتابعنا فيه صورة الحرب، والأسلحة الحربية وهي: السيف، والرمح، والدرع، والقوس، والسيّام.

تنائي أهمية هذا البحث من أنه ينطلق من التصّنُّع الشعري الذي لا ينفصل عن الموروث الثقافي، والتقاليد الشعرية الجاهلية.

أما الهدف منه، فيتجلى في محاولة الكشف عن الأبعاد الخفية، والأنساق المضمرة التي تكتترها صور السلاح في أشعار "أوس بن حجر"، والكشف عن الوعي الجمالي الجاهلي.

وأما المنهج المتبّع في هذا البحث، فيقوم على تحليل النصوص الشعرية؛ لأنّه يلائم طبيعته، وأنّه يسهّل الكشف عن البناء الجمالي لصور السلاح، وتبيان علاقتها بالطبع البشري المرتبط بآفاق نفسية، وروحية، وثقافية.

^١ — المرجع نفسه، ص ١٣٦.

وقد حرصنا، في أثناء دراسة النصوص وتحليلها، على أن يكون التركيز على الشعر، وليس على السيرة الذاتية للشاعر، فاتحين نوافذ المنهج الفنّي على اللغة، وعلى العلوم النفسية والاجتماعية والأنثropolوجية.

وصف ديوان أوس بن حجر:

اعتمدنا في دراسة صور السلاح في أشعار "أوس بن حجر" على ديوانه، الصادر في بيروت بطبعته الأولى سنة ١٩٦٠ م عن دار صادر، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم.

ضمَّ الديوان أربعة وخمسين نصًّا، توزعت بين مقطوعات قصيرة وقصائد طويلة؛ أطوطها القصيدة الثلاثون؛ إذ بلغ عدد أبياتها ستين بيتاً، وبلغ عدد القصائد التي زاد تعداد أبياتها عن عشرين بيتاً ثالثي قصائد.

وأما النصوص التي ستكون مجال دراستنا الفنية، فهي **القصيدة الخامسة والثلاثون**، وعدد أبياتها اثنان وخمسون، **والقصيدة السابعة والثلاثون**، وعدد أبياتها تسعه وعشرون.

نخلص من ذلك إلى أنَّ القصائد التي كان فيها إسهاب في تصوير الأسلحة هي القصائد الطويلة؛ متعددة الوحدات أو الشرائح.

يبدو واضحاً جهد محقق الديوان في توثيق المادة الشعرية من مظاها، وإن كان يُؤخذ عليه قلة شروحه اللغوية وقد تجاوزنا ذلك بالعودة إلى معاجم اللغة، وبقراءة الشعر من الشعر؛ أيّ من التقاليد الشعرية الجاهلية، ذلك أنَّ الكلمة في كلّ نصٍّ تقيم حواراً مع نصوص أخرى^١، وأنَّ النص "مكان تبادل بين بقايا بلاغات يعيد توزيعها أو يعادلها عبر بناء نصٍّ جديد انطلاقاً من نصوص سابقة"^٢.

الرؤية الشعرية للحرب عند أوس بن حجر:

قبل أن نتناول بالدراسة والتحليل صور السلاح التي وردت في ديوان أوس بن حجر نعرّج على بعض الإشارات التي وردت في شعره، تبيّن منها رؤيته الجمالية للحرب، وصلتها بالتقاليد الشعرية الجاهلية، ومن هذه الإشارات عبارة (أم الرُّدِين) التي لم يشرحها أو يوضّحها محقق الديوان، والتي نرجح أن تكون كنایة عن الحرب، وسنبيّن صحة توجّهنا بالعودة إلى المعجم اللغويّ، وإلى التقاليد الشعرية الجاهلية.

^١ — نيفين سامبول، *الناصص ذاكرة الأدب*، ترجمة د. نجيب غزاوي، ص ١٠.

^٢ — المرجع نفسه، ص ١٠.

وَرَدَتِ الْعَبَارَةُ فِي مَقْطُوْعَةٍ شِعْرِيَّةٍ قَصِيرَةٍ فِي دِيْوَانِهِ، فِيهَا بِيَّنَانٌ فَحْسَبُ، يَقُولُ أَوْسُ بْنُ حَجَرٍ^١:

فَمَا أُمُّ الرُّدِّينِ وَإِنْ أَدْلَتْ
بِعَالِمَةٍ بِأَحَالِقِ الْكَرَامِ
إِذَا الشَّيْطَانُ قَصَّعَ فِي قَفَاهَا
تَنَفَّعَنَا بِالْحَبْلِ التُّرَؤَامِ

لَا تُكَشِّفُ مَعْنَى الْبَيْتَيْنِ عَنِ الْمَرَادِ بِـ "أُمُّ الرُّدِّينِ"، وَيُمْكِنُ أَنْ نَكْمِلَ هَذِهِ الرِّسَالَةِ الْمَبْهَمَةِ فِي ضَوْءِ الْعَصْلَةِ
الَّتِي عَقَدَهَا الشَّاعِرُ بَيْنَهَا، وَبَيْنَ الشَّيْطَانَ، وَفِي ضَوْءِ التَّقَالِيدِ الشِّعْرِيَّةِ أَيْضًا.

تَظَهُّرُ "أُمُّ الرُّدِّينِ" امْرَأَةً لِبْسَهَا الشَّيْطَانُ، تَتَلَوُنُ، وَتَغُوِيُ الرَّجُالَ بِإِخْفَاءِ قَبْحَهَا؛ وَلَكِنَّهَا عَاجِزَةُ عَنِ
خَدَاعِ الْكَرَامِ مِنْهُمْ، مِهْمَا بَالَّغَتِ فِي دَلَّهَا، وَإِغْوَائِهَا.

وَمُتَابَعَةُ صُورَةِ الْمَرْأَةِ الشَّيْطَانِيَّةِ - الَّتِي تَغُوِيُ، وَتَغْرِيُ، ثُمَّ تَفَرُّسُ - فِي التَّقَالِيدِ الشِّعْرِيَّةِ الْجَاهِلِيَّةِ، يَحْدُثُ أَنَّ مِنَ
الشُّعُّرَاءِ مَنْ جَعَلَهَا كَتَايَةً عَنِ الْحَرْبِ. يَقُولُ عُمَرُ بْنُ مَعْدِ يَكْرَبُ الرَّبِّيِّيُّ^٢:

الْحَرْبُ أَوَّلُ مَا تَكُونُ فُتْيَةً
تَسْعَى بِرِيزْتَهَا لِكُلِّ جَهَولٍ
حَتَّى إِذَا اسْتَعَرَتْ وَشَبَّ ضَيْرَامُهَا
مَكْرُوهَةً لِلشَّمَّ وَالتَّقْبِيلِ

الْحَرْبُ وَفَقًا لِهَذِهِ الرُّؤْيَا الشِّعْرِيَّةِ امْرَأَةً تَزَرِّيْنَ، وَتَتَجَمِّلُ، فَبَدُوا فَتَاهُ شَابَّةٌ ذَاتَ فَتَاهَةٍ وَجَهَالٌ، فَيَنْخَدِعُ
الْجَهَالُ مِنَ الرَّجُالِ هَا، فَيَقْعُونَ فِي حِبَالِهَا، لِتُنَكَشِّفَ بَعْدَ ذَلِكَ عَلَى حَقِيقَتِهَا؛ عَجُوزًا، شَمَطَاءً، قَبِحَةً
الْمُنْظَرُ، تَفُوحُ مِنْهَا رَائِحةً مُنْفَرَّةً مَكْرُوهَةً.

وَقَبْلَ أَنْ نَخْرُجَ بِاسْتِتَاجَ ما تَقْدِمُنَا بِهِ، وَنَسْتَقْرُرَ عَلَى دَلَالَةِ "أُمُّ الرُّدِّينِ" تَسْتَوْقِنَا عَبَارَةً شَبِيهَةً وَرَدَتْ فِي
شِعْرِ زَهِيرِ بْنِ أَبِي سَلْمَى؛ إِذْ رَمَزَ إِلَى الْحَرْبِ بِامْرَأَةٍ حَطَّتْ رَحْلَهَا يُسَمِّيُهَا "أُمُّ قَشْعَمٍ" يَقُولُ مَشِيرًا إِلَى
فَعْلَةٍ "حَصْنٍ بْنٍ ضَمْضَمٍ" الَّذِي رَفَضَ صَلْحَ دَاحِسٍ وَالْغَبَرَاءِ^٣:

لَدِيْ حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمٍ
فَشَنَّدَ وَلَمْ تَفْرَعْ بُيُوتُ كَثِيرَةٌ

^١ — دِيْوَانُهُ، فَ٥٠، ص١٢٦. أَدْلَتْ: وَنَفَتْ بِمَحْبَبِهِ فَأَفْرَطَتْ فِي دَلَّهَا، تَنَفَّعَنَا: اسْتَخْرَجَنَا كَمَا بَخْرَجَ الْبَرْبُورُ مِنْ نَافَقَائِهِ،
الْتُّؤَامُ: المَزْدُوجُ.

^٢ — شِعْرُهُ، ص١٥٤—١٥٥، وَنَسْبَ الأَيْبَاتِ أَيْضًا إِلَى امْرَأَةِ الْقَبِيسِ الْكَنْدِيِّ، دِيْوَانُهُ، ص٣٥٣.

^٣ — شِعْرُهُ، ص٢١.

تدل معانٍ كثيرة لـ "قشعم" على الاقتراض، والموت، والقدرة على نصب الشرك؛ فمن معانيها أنها تدل على النّسر والرّحْم، وتدل أيضًا على المنيّة، والضيوع، والعنكبوت، والمحرب^١.

وبعد هذا العرض الموجز يمكن أن نقول: إن "أم الرّدين" التي ذكرها "أوس بن حجر" هي كناية عن الحرب، فمعانيها لا تخرج عن معانٍ الاحتواء، والشمول، والاتساع؛ فالرّدين يمكن أن يكون تصغيراً لكلمة "الرّدن" وتعني أصل الكلم^٢ إذ يقال: قميص واسع الرّدن، أو مقدم كم القميص، وقيل: هو أسلفه، وقيل: هو الكُم كله؛ وهنا تلقي في دلالتها دلالة "أم قشعم" التي جعل زهير لها رحلاً تلقيه فتضاعف أوزارها. فأم الرّدين ترتدي ثوباً ذا أردان وسيدة تخلعه، فتكون الحرب، وفي كلتا الحالين. إلقاء الثوب، أو خلعه، يُظهر القبح، وسوء المنظر.

وعلى الرغم من أنّ أوس لم يُشر إلى تحرّد أم الرّدين؛ فإننا نقرأ في أشعار غيره من الشعراء الجاهليين ما سكتَ عن ذكره، فقيس بن الخطيم -على سبيل المثال لا الحصر- جعل الحرب امرأةً تحرّدت، فجعلت رداءها وهيئات لإنزال الموت، يقول^٣:

وَقَدْ جَرَبْتَ مِنِي لَدِي كُلَّ مَأْطِرٍ دُخَيْ إِذَا مَا حَرَبُ أَلْقَتْ رِداءَهَا
ويقول في موضع آخر^٤:

فَلَمَّا رَأَيْتُ الْحَرَبَ حَرَبًا تَجَرَّدَتْ لَيْسَ مَعَ الْبُرَدِينِ ثُوبَ الْمُحَارِبِ
يتبيّن مما تقدّم أنّ "أم الرّدين" كانت في نصّ "أوس بن حجر" رمزاً للحرب المدمرة، لذلك فإنه يتطوّل سحرها بسحب الشيطان منها.

لقد صور الوعي الشعري الجاهلي قبح الحرب، وفظاعتها، وما تخلّفه من أهوال، ومخاطر، ومن تحدّم للذّات البشرية؛ فهي لا تختلف إلّا الندم، والحسنة. ويمكن أن نقرأ في شعر أبي قيس بن الأسلت الانصاري صدّى ذلك؛ إذ أنكرته زوجه، ولم تعرفه، بعد أن غيرت الحرب من ساحتها، وهلّمت ذاته، يقول^٥:

^١ — ابن منظور، لسان العرب، (قشعم).

^٢ — المصدر نفسه، (ردن).

^٣ — ديوانه، ص ٥٠.

^٤ — المصدر نفسه، ص ٨٨.

^٥ — المفضل الضي، المفضليات، ف ٧٥ ص ٢٨٤.الخنا: الكلام الرديء، أسماعي بفتح الهمزة: جمع سَمْع، وبكسرها

مَهْلًا فَقَدْ أَبْلَغْتَ أَسْمَاعِي وَالْحَرْبُ غُولٌ ذَاتُ أَوْجَاعٍ مُرَاً وَتَحْبِسُهُ بِجَعْجَاعٍ أَطْعَمُ غُمْضًا غَيْرَ تَهْجَاجٍ	قَالَتْ وَلَمْ تَقْصِدْ لِقَلْبِي الْخَنَا أَنْكَرَتْهُ حِينَ تَوَسَّمْتِهِ مَنْ يَدْقِي الْحَرْبَ يَجِدْ طَعْمَهَا قَدْ حَصَّتِ الْبَيْضَةُ رَأْسِي فَمَا
---	---

الحربُ غولٌ تقتل الرجال، تذهب بهم، وتغير من أشكالهم، وصورهم. مواجهها، وآلامها، وأهوالها، وهي مُرّةٌ فاسية، تحبس البشر في ضنكٍ، وضيق من العيش.

وغير بعيد عن ذلك الصورة المنفرة للحرب في شعر "زهير بن أبي سلمي" فقد جعلها امرأةً عواناً، تعاقب عليها الأزواج، وأنثى ولو دأ تلقي كشافاً، ولكنها لا تلد إلا أجياً من البشر مشوهه؛ لأنها نبتت في مراعٍ للدماء، وجعلها شيطاناً مريعاً له أنیاب زرق^١.

ولم يصل الوعي الجمالي الجاهلي إلى فكرة الحرب الشيطانية المدمرة إلاّ بعد أن أرهقت الحروب البشر، وهدّهم الاقتتال "إنّ أهم العوامل التي تفسّر الحرب هو تلك الرّغبة العارمة في اكتشاف الإنسان لذاته، ومعرفتها، وتأسيسها في العالم، ذلك أن إطلاق العنان لغريزة التدمير، والعدوان، ثم الوقوف على الخراب الذي ينبع في النهاية عنها يجعل الإنسان يقف عاريًّا متوكلاً أمام سؤال المصير الخوري لوجوده، وأن المعنى والقيمة يبدأان من هنا من أبغى من أبغى مظاهر اللا معنى، وأكثرها قسوةً، وهذا ما يجعل الحرب نوعاً راقياً من التربية للإنسان^٢".

لقد كان على الشعراء الجahلين - وهم الذين يسهمون في تشكيل الوعي الجمالي - أن يكشفوا للناس حقيقة الحرب، وبشاعتها، وأن يتعالوا بقيمهم عليها، فحاولوا إعادة تأسيس الوجود الإنساني المحارب، وذلك من خلال إبراز قيم البطولة، والشجاعة، والثبات، وما إلى ذلك من قيم.

مصدر، توسمته: النّسب: النّبت في معرفة الشيء، الغول: ما اغتنى الأشياء فذهب بها، المُجَاجَع: المحبس في المكان الغليظ أو الضيق، حصّت: حصنه أذهب شعره وترته لطول مكثها على رأسه، البيضة: المخوذة، النهجاج: النومة الخفيفة.

^١ — بُنْطَرُ، شعره، ص ٣٧، ١٩٣٦.

^٢ — هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص ٣٦٣.

ونجد مثيلاً لهذه القيم الناتجة من ثقافة الحرب في مقطوعة ثانية من ديوان "أوس بن حجر" يقول فيها^١:

جَنِّ الْحَرَبَ يَوْمًا ثُمَّ لَمْ يُغْنِي مَا يَجْنِي سَرِيعٌ إِلَى مَا لَا يُسْرِعُ لَكَ فَرْنَي وَإِنْ بَرَزَونِي ذُو كَوْدِ وَذُو حَضْنٍ عَيْوبَ رِجَـ، إِلَيْكَ يُعْجِبُونَكَ فِي الْأَمْنِ	وَكَائِنٌ يُرَى مِنْ عَاجِزٍ مُّضَعَّفٍ أَلَمْ يَعْلَمِ الْمُهْدِيُ الْوَاعِدَ بِأَنَّنِي وَأَنَّ مَكَانِي لِلْمُرِيدِينَ بَارِزٌ إِذَا الْحَرَبُ حَلَّتْ سَاحَةَ الْقَوْمِ أَخْرَجَتْ
وَكَمْ قَدْ تَرَى مِنْ ذِي رُؤَءٍ وَلَا يُغْنِي وَلِلْحَرَبِ أَقْوَامٌ يُحَامِنُونَ دُونَهَا	

إنه يواجه قبح الحرب بقيم البطولة والشجاعة والقوة، إنما عتاده المعنوي. لقد علمته بحاربه في الحروب، وربته، فأدرك أنّ الحرب لا تغيّر من أخلاق الرجال؛ فالعاجز الضعيف سيظلّ ضعيفاً لن يغيّره كلّ ما جناه من الحروب، ولكن الحرب تكشف، وتُعرّي، فمن كان في السلم يجذب الأنظار إليه، ويعجب الناس بجمال منظره، تخرج الحرب عيوبه، فينكشف أمره.

الرؤية الشعرية للأسلحة الحربية

يتسع الشعر الجاهلي لذكر أسماء كثيرة لعدد الحرب، والوقوف عند أوصافها وأشكالها، وتفرعاتها الكثيرة وطريقة صنعها، فمنها على سبيل المثال لا الحصر؛ الدرّقة، والبيضة، والسيف، والرمّح، والقوس، والدرّع، والترس^٢. ويرى د. عبد الإله الصائغ أنه من العسير تماماً - نظراً لاختلاف اللهجات والبيئات والخبرات - التوفّر على أسماء العدد ودلائلها وتفرعاتها المتّسعة^٣. ولكن على الرغم من كثرة تلك الأسماء التي وردت في الشعر الجاهلي، فإنّ الشعراً لم يولوا عنایتهم، في مجال التصوير الشعري، إلا للسيف والرمّح والقوس والسهام والدرّع والترس، فقد ظهرت هذه الأسلحة بصورة فنية غنية بالدلائل والإيحاءات.

^١ — ديوانه، ف ٥٤، ص ١٣٠. الكثور: الثبات والقوة، الحضن: المنعة، الرواء: جمال المظهر.

^٢ — ينظر: علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص ١٣٠ - ١٨٠.

^٣ — عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ص ١١٢.

و سنجد هذا الأمر واضحاً في ديوان أوس بن حجر؛ إذ سنتناول بالدراسة القصيدة الخامسة والثلاثين، والسابعة والثلاثين منه، في محاولة لاستجلاء المعاني الدفينة، أو الأنساق المضمرة التي تكتنفها صور هذه الأسلحة، بغية الوصول إلى الوعي الجمالي الشعري.

أولاً دراسة القصيدة الخامسة والثلاثين^١ :

في هذه القصيدة اثنان وخمسون بيتاً، شغلت وحدة السلاح منها ثمانية وثلاثين بيتاً، ومن الأسلحة التي وردت: الرمح والدرع، والسيف، والقوس.

وقد جاء الحديث عن السلاح في معرض استظهار قيم البطولة والشجاعة، فكان الكلام عليها عتاباً معنوياً للشاعر، يضاهى به عتابه الحري. فمن خلائقه: الإباء، والرشد، وثبات الرأي، والحرم، والنصح^٢. يبدأ الكلام على الأسلحة بالفعل (أعددت) وهو من الأفعال النمطية التي ظهرت في التقاليد الشعرية الجاهلية مقترنةً بصورة الأسلحة التي يعتدّها الجاهلي للبرء أخطمار الفناء، ذات الواجهات المتعددة والمختلفة^٣.

يقول أوس^٤ :

رأيتُ لها ناباً من الشرّ أعصلا
وإني إمرؤٌ أعددتُ للحرب بعدما

^١ - أوس بن حجر، ديوانه، ف ٣٥، ص ٨٢ - ٩٢.

^٢ - المصدر نفسه، ف ٣٥، ب ٣ - ٦، ص ٨٢ - ٨٣.

^٣ - عبد الإله الصانع، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ص ١٠٣.

وعن ارتباط الفعل أعددت بصورة الأسلحة بنظر: المفضل الضي، المفضليات، ف ١١٧ ص ٣٨٦ نصّ لعبد قيس بن حفاف، ب ٤ - ٥ (فأصبحت أعددت للنابات) وف ٧٥، ٢٨٣، ب ٦ - ٩ نصّ لأبي قيس بن الأسلت (أعددت للأعداء موضوعة) وعمرو بن معدى كرب، ديوانه، ف ٣٩ ب ١ - ٦ ص ١٣٣ - ١٣٤ (أعددت للحرب فضفاضة) وف ١٦ - ب ٣ - ٤ ص ٨٠ (أعددت للحدثان سابعة) وامرؤ القبس بن حجر ديوانه ص ١٨٧ (وأعددت للحرب ونابة).

^٤ - أوس بن حجر، ديوانه، ف ٣٥، ب ٧، ٨، ٩ ص ٨٣ - ٨٤. أعددت: هيأت عدة، أعمل: أعرج، الأصم: الرمح المصمت الذي لا جوف له، الرمح الرديبي: منسوب إلى رديبة بالصغرى وهي امرأة كانت تفوم الرماح وكان زوجها سهير أيضاً بفوم الرماح يُقال لرماته سهيرية، الكعب: العقدة، القسب: التمر البابس نواه مزّ صلب، العرّاص: الشديد الأضطراب، المُرجحى: الذي جعل له زُج وهي الحديدة في أسفل الرمح تغزو في الأرض، المُنصلّ: الذي جعل له نصل وهو السنان.

أَصْمَمْ رُدِينِيَا كَأَنْ كُعُوبَهُ
تَوَى الْقَسْبِ عَرَّاصاً مُرْجَحاً مُنْصَلَا
لِفِصْحٍ وَيَحْشُوُ الدُّبَالَ الْمُكَفَّلَا
عَلَيْهِ كَمَصْبَاحِ الْعَرَبِ يَشْبُهُهُ

يتجسد الفنان في صورة الحرب المفترسة، ذات الأنابيب الزرقاء الموججة، وقد وجدنا أن هذه الصورة من الصور النمطية التي عبرت عن رفض الإنسان الجاهلي الحرب المدمرة.^١

وما "إن يبدأ النص بهذا المفتاح الأثير (أعددت) حتى تثال الأسلحة، بتارة، برقة، خلابة، في مناخ من الواقع والتشبيه، والاستعارة، والكتابية، لكي تتدفق الصور الحركية".^٢

ومن تلك الأسلحة الرمح الصلب القوي، إله رمح متين لا ينكسر، إنما رمي به، تبدو كعوبه - لقساوتها - كأنها نوى التمر اليابس، ولكنه على قساوته مرن مطواع، فهو يتحرك، ويهتز بيد حامله. تظهر في صورة الرمح ثنائية الصلابة والليونة، وبما أن الشاعر قد تبني قيم القوة والحرم مع قيم الحكمة وسداد الرأي والنصح، فقد آثر أن يكون رمحه مرنًا يجمع الصفتين معاً.

وحق تكتمل صورة الرمح بضيف الشاعر إليها عنصر اللون في صورة حسية، بصرية، تحول النار فيها من فكرة الإحرار إلى الإضاءة (عليها كمصباح العزيز) فريق نصل الرمح يشبه في توهجه، ضوء مصباح ملك، أشعله لعيد الفصح، وهو لا يدخل على مصباحه بالقتائل، ليتوقد المصباح وترتفع ناره، فضيء ما حولها.

إن تحول النار إلى نور آخر ج الصورة من الرؤية المأساوية المرتبطة بالحرب، وما فيها من قتل وخراب^٣ إلى الرؤية الإشرافية المرتبطة بالحياة وفرح الأعياد والبشرة.

وقد تشابكت في هذه الصورة ثنائية النار والنور مع الثنائية الرئيسة في النص ثنائية الحياة والموت. ومن الأسلحة التي أعدّها الشاعر للحرب الدرع، يقول^٤ :

^١ — بنظر ص ٥-٣ من هذا البحث.

^٢ — عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ص ١٠٣.

^٣ — ظهر الحرب في التقاليد الشعرية الجاهلية ناراً ضاربة، إن أشعلت اهتاجت، وانبعثت قوية مدمرة، بنظر: زهير بن أبي سلمي، شعره، ص ١٨ - ١٩.

— حسان بن ثابت الانصاري، ديوانه، ق ٧٠، ب ٣٣ ص ١٨٤ وقد ظهر أيضاً ناراً محرقاً، يحرق في حافاتها الخطب الحزلى وقودها السيف والرماد والفنان الشجعان بنظر — زهير بن أبي سلمي — شعره ص ٣٦ - ٣٧.

أَحَسْ بِقَاعِ نَفْحَ رِيحٍ فَأَجْفَلَ
 وَأَمْلَسَ صُولِتًا كَنْهِيَ قَرَارَةَ
 كَانَ قُرُونَ الشَّمْسِ عِنْدَ إِرْتِفَاعِهَا
 فَأَحَسْنَ وَأَزِينَ يَامِرِيَ أَنْ تَسْرِبَلا

تكشف صورة الدرع عن ثنائية ضدية^١ بين الملاسة والتعومة، و الصلابة والقوه؛ ويمكن أن نقرأ ذلك في الصورة البلاغية التشبيهية (وأملس كنهي قراره) إذ شبه الدرع بغيره حرست الريح ماءً فتموج وعلا بريقه، ثم ولد من صورة ماء الغدير المتموج صورة أخرى شكلت ما يمكن أن يسمى معنى المعنى، فقد صار الغدير كائناً مرهفاً، رقيق المشاعر والأحساسين، فإذا ما استشعر حرارة الريح أحفل، زينَ أوس درعه بهذه التموحات وأغناها بالحركة فبَثَ فيها الحياة وأنسنها، وهو بذلك يتعالى على فكرة الفنان والدمار اللصيقة بصورة الحرب.

إن ثنائية الصلابة والملاسة التي ظهرت في صورة الغدير تتشابك مع الثنائية الرئيسة في النص، ثنائية الحياة والموت، فقد ظهرت في التفاصيل الدقيقة لصورة الدرع المادية في عزلة كاملة عن كل أبعادها الأخرى، فتقاربها بالماء الذي يتغضن وجهه حين تحركه الريح، أعطى للصورة بعداً آخر شمولياً هو طبيعتها الضدية العجيبة، فهي توحّد بين آلة الحرب والقتل (نفي الحياة) وبين الماء مادة الحياة الأولى، في الصحراء بوجه خاص^٣.

^١ — أوس بن حجر، ديوانه، ف ٣٥، ب ٩—١٢، ص ٨٤. الأملس: الدرع الناعم المشدود، صولياً نسبة إلى صول، النهي: غدير الماء، الأعزل هو أحد السماكين والنافي هو الرامح وهو من منازل القمر، به يتزل.

^٢ — الثنائيات الضدية هي توارد الأفكار في النفس البشرية. واحتجام الأمر وضده، له أصول مرتبطة بالإيديولوجية والفلسفية، وقد تم سحبه على النقد الأدبي، فقد يُبني سلوك الإنسان عليها، وهي قضية فلسفية لا تفهم بمعرض عن البنى الفلسفية المؤسسة للفكر الإنساني. ينظر: سمر الدبوب، "مصطلاح الثنائيات الضدية"، عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٤١، ص ١٢٠. ويمكن للصورة أن تحمل ثنايات ضدية، وإن لم يظهر لفظها، كذلك تفهم أطراها حين تمنع أقصى دلالاتها. ينظر: محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي، ص ٢٩.

^٣ — بُنْطَرَ: كمال أبو ديب، الرؤى المقمعة، ص ٦٤٩.

وتحيلنا صورة غدير الماء إلى ما تراكم في التقاليد الشعرية الجاهلية، وفي الذاكرة الجمعية العربية من ارتباط بين حياض الماء، وحياض الموت، ولهذا الأمر صلة بالحياة العربية في العصر الجاهلي، حيث الصراع على موارد الماء والمراعي.

وقد حمل كثيرون من الصور النمطية في الشعر الجاهلي فكرة ارتباط الماء بالموت، أبرزها قصة مصرع الحمر الوحشية عند الغدران من أبرزها. وتجسد مثل هذه الأفاصيص جزءاً إنساناً من الموت، والجفاف، ورغبة في الحياة، والأمن، والخصوصية.

ثم تغتني صورة الغدير بصور حسية أخرى؛ إذ تعكس الشمس أشعتها على صفحة مائة، فيحلو الجو، ويطيب؛ فقد صادف ظهور الشمس بزوغ نجم السمّاك الأعزل، فلا ريح، ولا برد^١، وتصبح أشعة الشمس هي السرّاب الذي لبسه الغدير، أو درع الشاعر التي سيواجه بها وحش الحرب الضاري ذات الأنابيب الزرقاء المعوجة.

لم تُعد الصورة الشعرية في مثل هذه الموضع اكتشافاً لعلاقات مشابهة بين مكوّنين أو معطيين فيزيائين، أو مجردين، لقد صارت أكثر شمولية، وعمومية؛ صارت خلقةً لللوحة حسيةً بصريةً كليةً^٢، صارت أشبه بلحظة حلمية تعيد إنتاج الواقع وتوسيسه على رغبات الإنسان وأحلامه.

لقد غابت من صورة الغدير أصوات الخوف والفرع، وأهاويل الحرب، فصار السلاح الحربي أشبه بلوحة فنية أو أداة من أدوات الزينة التي فَقَهَا الإنسان، وزينها، وزخرفها.

ويمكن أن نقرأ في صورة السيف أمراً مشابهاً، يقول أوس^٣:

وَأَبْيَضَ هِنْدِيَاً كَآنْ غِرَارَةً	تَلَلُو بَرْقِي فِي حَيِّي تَكَلَّا
إِذَا سُلَّ مِنْ حَفَنٍ تَأَكَّلَ أَثْرَهُ	عَلَى مِثْلِ مِصْحَاهِ اللَّجَيْنِ تَأَكُلَا
كَآنْ مَدَبَّ التَّمَلِ يَتَّبَعُ الرُّبِّ	وَمَدَرَّاجَ ذَرَّ خَافَ بَرَدًا فَأَسْهَلَا

^١ — ابن منظور، لسان العرب، (عزل).

^٢ — كمال أبو ديب، الرؤى المفعنة، ص ٦٥٨.

^٣ — ديوانه، ق ٣٥، ب ١٢٣—١٦، ص ٨٤—٨٥. الغرار: حد السيف، الحي: ما حبا من السحاب أي ارتفع وأشرف، تأكل: توهج واشتد، وأثر السيف: جوهره، المسحاحة: إناء من فضة وهو الفدح، المدب: الموضع الذي يدب فيه.

جعل سيفه أبيض، والبياض في هذا السياق صفة للسيف اللامع البراق القاطع، وتكتير هذه الكلمة الكثير من الدلالات، أبرزها دلالتها على الجلاء، والإشراق، والتتجدد؛ إذ يشبه حد السيف ببريق تلألأً في سحاب حيّ، وهذه الصورة تحمل دلالة إشراقية؛ لأن السحاب الحيّ المشبع بالضوء يشير ببشرارة قادمة، ويعطر وشيك المخطوط.

لقد أعطى أوس سيفه نبض الحياة والعطاء، ثم أغنى صورة السيف بصور أخرى تعكس الحياة، فشبّه متنه الصقيل، والخطوط التي تظهر عليه، بمدب النمل في حركة ذهابه، و إياهه؛ فبعض النمل صاعد إلى الروابي، وبعضه الآخر هابط يلتمس دفء الأودية، يختفي فيها من البرد.

صورة موارة بالحياة، أغنت المشهد بالحركة، وهنا - أيضاً - كانت لحظة حلمية، أبعدتنا - ولو إلى حين - عن صور القتل والدمار.

لقد صارت الصورة الحسية لوحـة فـنية، جسـدت حـلم الشـاعر، بل حـلم الإـنسان الجـاهـليـ الذي ذـاق مرارة الحـروب، وـشـفـفـ العـيشـ، بـحـيـاءـ آـمـنـةـ هـانـةـ.

ومن الأسلحة التي أعدّها للحرب أيضاً القوس، يقول^١ :

وَمَبْضُوعَةٌ مِنْ رَأْسِ فَرَعٍ شَطِيهٌ بِطْوَدٌ تَرَاهُ بِالسَّحَابِ مُجَلَّلاً
عَلَى ظَهِيرٍ صَفْوَانٍ كَانُ مُتَوَهِّمٌ عَلَيْلَنِ يَلْهُنِ يُرِقُّ الْمُتَنَزِّلَا

جعل قوسه مقطوعةً من فرع شجرة شامخة، في أعلى جبل شاهق مجلل بالسحاب، وجعلها مطلبًا صعباً؛ الطريق إليه شاقٌّ وعسير، فقد نبت شجرها على حجر صلدي، يتلقى من يريد اقتلاعه، أو التزول إليه، وكأنه سُقي مرتّة بعد مرّة بدهن.

ويشهد أوس في سرد قصة قوسه، مذكورة غصناً طریقاً في أعلى الأشجار، حتى صارت بيد صانعها، ويلون قصته بأطياف نفسية، تظهر الجهد في حماية القوس، ورعايتها، حتى تصبح جمبولة هکیة، تتعالى الناظر إليها، ومن رعاها وحمها.

يُطِيفُ بِهَا رَاعٍ يُجَثِّمُ نَفْسَهُ لِيُكْلِيَ فِيهَا طَرْفَةً مُتَكَبِّلاً^٢

^١ - أوس بن حجر، ديوانه، ف ٣٥ ب ١٧ - ١٨، ص ٨٥ - ٨٦. مبضوعة: مقطوعة، الشظبة: النفة والفلفة.

^٢ - نفس المصدر، ص ٨٦. يُكلىء: يُطيل النظر والتأمل، والكالئ: الحافظ.

أظهرت الأفعال المضارعة (يطيف، يجشم، ليكلئ) في تابعها في الزمن، عنصر السرد، فكل فعل منها يصور حالةً من حالات النفس البشرية التي تبذل الجهد بالعمل، للتغلب على الطبيعة. فالفعل (يطيف) - وهو من الأفعال النمطية^١ التي تربط معانيها بالاستدارة حول الشيء، والإحاطة به، والدوران حوله^٢ - تزامن مع تحشّم العنااء، والمشقة، ومقاومة إغراء النفس، وتزامن أيضاً مع المتعة، والتأمل، والبهجة.

وتحيلنا هذه الأفعال أيضاً إلى ثنائية الطبيعة والحضارة، إذ تشير إلى الجهد البشري في أنسنة الطبيعة، وتطوريها، وهذه الثنائية تتصل بالثنائية الرئيسة في النص ثانية الحياة والموت، فالقوس إحدى أدوات الحرب والصيد، فهي تقتل الكائنات البشرية والحيوانية، ولكن الوعي الجمالي الشعري تعالى على فكرة الحرب بتحمّيل أدواتها.

ويوفر أوس لقصته مزيداً من عناصر القصص، فتعدد الشخصوص فيها، فمن شخصية الرجل الراعي الذي يطيف بها، ويحميها، ويعتنى نظره بها، إلى شخصية الرجل الخبر بالجبال الوعرة، والمسالك الصعبة. ويكون اختياره على رجل من ميدان، فيسأله عن خبير بالجبال والأشجار يستطيع أن يقطع له قضيب القوس من شجرها، ويكتشف الحوار عن تساؤل مفعم بالخير، والرغبة، والخوف من ضياع هذه الغنية، يقول^٣:

فَلَاقَ إِمْرَأً مِنْ مَيْدَانَ وَأَسْمَحَتْ
قَرْوَيْتَةً بِاللَّأْسِ مِنْهَا فَعَجَّلَا

١- ارتبط الطواف بالتقديس والعبادة، وارتبط بتحليبات الخصوبة ورموزها وقد ظهر في الشعر الجاهلي بتشكيلات كثيرة نشير إلى بعضها:

- أظهر امرأ القيس فعل طواف جماعي حولأشجار نخيل منمرة يقول: ديوانه ٥٨.
أطافت به جبلان عند قطاعه تردد في العين حتى تخيرا

- وتخيل الأعنسي مارداً من الجن بطيق بالدرة، وهي رمز من رموز البكاره والخصوبة. ديوانه: ق ٨٠، ص ٤١٧
يقول:

وَمَارِدٌ مِنْ غُواةِ الْجِنِّ يَحْرُسُهَا ذُو نِيقَةٍ مُسْتَعْدِ دُونَهَا تَرْقا

لَبِسٌ لِهِ غَفَلَةٌ عَنْهَا بَطِيفٌ هَا بَخْشِي عَلَيْهَا سَرِي السَّارِبِينَ وَالسُّرُقا

٢- ابن منظور، لسان العرب، (طرف).

٣- أوس بن حجر، ديوانه: ق ٣٥، ب ٢٠-٢١-٢٢، ص ٨٦. ميدان: حُيُّ من اليمن من أزد السُّرَاة، غنم: غنمة، بضر معملا: يقل العمل والعنااء، التبَكَّل: التغنم.

فَقَالَ لَهُ هَلْ تَذَكَّرُنَّ مُخْبَرًا
يَدْلُلُ عَلَى غُنْمٍ وَيَقْصِرُ مُعْمَلاً
عَلَى خَيْرٍ مَا أَبْصَرْتَهَا مِنْ بِضَاعَةٍ
لِمُتَمِسِّ يَبْعَأُ بِهَا أَوْ تَبْكُلُا

ثم يدخل قصّة القوس بعض عناصر الإثارة والتشويق، ويصفُ درب الأهوال إليها، فهي فوق جبل شامخ النروءة، لا يمكن الوصول إليه إلّا بشق الأنفس، فلو أنها فُرجة مهولة بين جبلين شاهقين، تفصلهما أودية ومهماً مخففة^١:

فُرِيقٌ جَبَيلٌ شَامِخٌ الرَّأْسِ لَمْ تَكُنْ
لِتَبْلُغُهُ حَتَّى تَكِلُّ وَتَعْمَلَا
فَأَبْصَرَ أَهَابًا مِنَ الطَّرُودِ دُونَهَا
تَرَى بَيْنَ رَأْسَيْ كُلُّ نِيَقَنٍ مَهِيلًا

ولكن الصعاب، والأهوال، ووعرة التضاريس لم تخل دون الوصول إليها، أو اليأس منها، فقد حزم الساعي إليها أمره وعقد عزمه^٢:

فَأَشَرَطَ فِيهَا نَفْسَهُ وَهُوَ مُعْصِمٌ
وَالْقَى بِأَسْبَابٍ لَهُ وَتَوْكِلاً

ويتضحُ الجهد البشري في التغلب على وعورة المكان في شخصية الساعي إلى القوس، الذي أكلَت أظفاره الصخور، ولكنه لا يتراجع، بل يتابع سعيه من مكان صعب إلى آخر أصعب، والمرقى إلى غصن القوس بعيد وشقّ، وقد أنساه هدفه، ومسعاه، الصعب والمشاق والأهوال؛ فلو زلت قدمه من المكان الذي صار إليه لقطع إرباً إرباً، ولكن العزيمة والجهد كانا أقوى من الخوف، فلم يلتفت ليوجه اللوم إلى قوسه التي دفعته بإغرائها إلى أعلى المرافق، أو يلوم نفسه المغامرة والمخاطرة، وتحتمل المشاعر في داخله من خوف إلى رجاء فأمل، فرغبة في الانتصار^٣:

وَقَدْ أَكَلَتْ أَظْفَارَهُ الصَّخْرُ كُلُّمَا
تَعَايَا عَلَيْهِ طَوْلُ مَرْقِي تَوَصَّلَا
فَمَا زَالَ حَتَّى نَالَهَا وَهُوَ مُعْصِمٌ
عَلَى مَوْطِنٍ لَوْ زَلَّ عَنْهُ نَفَصَّلَا
فَأَقْبَلَ لَا يَرْجُو الَّتِي صَدَدَتْ بِهِ
وَلَا نَفْسَهُ إِلَّا رَجَاءً مُؤْمَلاً

^١ — المصدر نفسه، بـ ٢٣ — ٢٤، ص ٨٧. الإلهاب: الفرجة أو الهواء يكون بين الجبلين، النّبْق: المشرف من الجبل، المهلل: المهوى والمهلك.

^٢ — المصدر نفسه، ق ٣٥ — بـ ٢٥، ص ٨٧. أشرط نفسه في الأمر حاطرها، المُعصِم: المتعلق بالجبل.

^٣ — المصدر نفسه، ق ٣٥ — بـ ٢٦ — ٢٧ — ٢٨، ص ٨٧ — ٨٨. مُعصِم: مُشفق، فضل: نقطع.

وبعد الحصول على القوس وتصنيعها، تبدأ رحلة جديدة لإعدادها؛ إذ عليه أن يعظّها، أي يسقيها من ماء لحائها، فيترك اللحاء عليها، ولا يقشرها كي لا تخفّ وتيسّ، ثم ينحي عليها مصقله برياً، وهو في كل ذلك يعاملها برفق خشية أن تتلفّ:

يُمْضِعُهَا مَاءُ الْلَّحَاءِ لِتَذَبَّلا رَفِيقًا بِأَخْرِيزٍ بِالْمَدَاؤِسِ صَيْقَلًا شَبَّيْهَةُ سَفَى الْبُهْمِيِّ إِذَا مَا تَفَتَّلَا	فَلَمَّا نَجَحا مِنْ ذَلِكَ الْكَرْبِ لَمْ يَرَلِ فَأَنْجَى عَلَيْهَا ذَاتَ حَدٍّ دَعَالَهَا عَلَى فَخِذَيْهِ مِنْ بُرَائِيَّةِ عُودَهَا
---	--

وتطهر القوس في آخر المشهد بلونها الأصفر الجميل، وهو أحد الألوان الحارّة التي تبعث في النفس طاقة الحياة، ويدقق الشاعر في عرض مواصفاتها، فيحرص على أن يوفر لها صفة الاعتدال، فلا هي قصيرة فتفلت من حاملها، ولا هي طويلة طولاً زائداً يعطّل دورها فشرّك، ولا تصلح أن تتحذّز قوساً:

فَجَرَدَهَا صَفَرَاءَ لَا الطُولُ عَابَهَا وَلَا قِصْرٌ أَزْرِى بِهَا فَتَعَطَّلَا	ثُمَّ تَبَدُّلُ الْقَوْسِ، وَقَدْ تَمَّ صُنْعُهَا، كَامِلَةٌ جَيْدَةُ الْأَدَاءِ، فَإِذَا مَا رُمِيَ بِهَا تَصْوَتْ، أَوْ تَصَمَّتْ، وَرُسْلَلَ سَهَامُ الْمَوْتِ خَلْسَةً، فَلَا يَشْعُرُ بِهَا أَحَدٌ.
---	--

ويتكلّم الشاعر على سهامه، وهي من أسلحة الحرب أيضاً، فيجعلها مقطوعة - أيضاً - من فروع نادرة، وغريبة من الأشجار، وقد تحدّق الصانع في صناعتها، وتألق، فركّب عليها التصال المسنونة التي يعلو بريقها، ويتوهّج، وكأنه حمر الغضا، هبّت عليه رياح الصبا، فتطاير شرره^٢:

تَنْطَعُ فِيهَا صَانِعٌ وَتَبَلَّا كَجَمَرِ الْغَضَا فِي يَوْمِ رِيحِ تَرَيْلَا	وَحَشُورٌ جَفِيرٌ مِنْ فُرُوعِ غَرَائِبٍ تُخْيِّرُنَ أَنْصَاءَ وَرَسْكَبْنَ أَنْصَلَّا
--	---

^١ — المصدر نفسه، ف: ٣٥، ب: ٣١-٣٠-٢٩، ص ٨٨. يعظّها: يشرّها، اللحاء: قشر العود. الرفق: الماذف، المداوس: المصاقل واحدتها مداوس وهو الذي يصفّل به، السفي: شوك البهّمي واحدته سفة.

^٢ — أوس بن حجر، ديوانه، ف: ٣٥، ب: ٣٢، ص ٨٨.

^٣ — المصدر نفسه، ف: ٣٥ — ب: ٣٧، ص ٩٠-٨٩. الجفير: الكثابة وخشوها السهام، الغرب نوع من الشجر تصنع منه السهام. نطبع الصانع: تحدّق في صناعته وتألق. وكنلك تبّل، الأنضاء: جمع نضي وهو السهم الذي لم يُبرَّ بعد، تربلا: نطاير.

ويذل الصانع خيرته، وثقافته في تصنيع السهام، فيكسوها ريشاً متناسقاً يلائم بعضاً، ليناً، حسن المنظر، لونه أطحل؛ بين البياض والسوداد، ثم يسهب في إظهاره قدرة سهامه، فهي تصوّت، ويسمع صوتها حتى في اليوم المطير^١ :

فَلَمْ يَقِنْ إِلَى أَنْ تُسَنَّ وَتُصْفَلَا سُخَامًا لُؤْاماً لَيْنَ الْمَسْ أَطْحَلَا وَإِنْ كَانَ يَوْمًا ذَا أَهَاضِبَ مُخْضَلَا وَأَطْلَابِهَا صَادَفَ عِرْنَانَ مُبِيلَا	فَلَمَّا قَضَى فِي الصُّنْعِ مِنْهُنَّ فَهُمْ كَسَاهُنَّ مِنْ رِيشٍ يَمَانٍ ظَواهِرًا يَخْرُنَ إِذَا أُنْفَزَنَ فِي سَاقِطِ النَّدِي نُخْوارَ الْمَطَافِلِ الْمُلَمَّعَةِ الشَّوَّى
---	--

تحلّت في صورة السهام ثنائية الحياة والموت، فإنّ كانت السهام لينة طرية حسنة المنظر، مزينة بأجمل الريش وأطراه، فإنها سهام قاتلة، إذ تنفذ في أجسام البقر الوحشي، ذوات الأطفال الصغار اللواني تتلمع أطرافها من خصوبة المرعى ووفرته، وتفرقها عن صغارها الراعيات معها في وادي عرنان الوسيع، ذي الأرض المنخفضة المعروفة بكثرة وحوشها وغزارتها نيتها.

إنّ مثل هذه الصور الشعرية "تشكيلات ذات ماهية جمالية بذاتها من حيث الرؤية التي تحاول أن تقوّض ماهية الحرب وقيتها بأن تعيد تأسيس الوجود الإنساني المحارب"^٢. وتنغلق وحدة السلاح بيtein، فيما عودة إلى الجملة المفتاح (أعدت) التي بدأها حديث الشاعر عن سلاحه^٣:

وَأَرْدَفَ بَأْسَ مِنْ حُرُوبٍ وَأَعْجَلَ وَإِنْ تَلْقَنِي الأَعْدَاءُ لَا أُلْقَ أَعْزَلَا	فَذَاكَ عَنَادِي فِي الْحُرُوبِ إِذَا إِلَّا نَظَرَتْ وَذَلِكَ مِنْ جَمْعِي وَبِاللَّهِ نِلْهُ
--	---

^١ المصادر نفسه، ق ٣٥، ب ٣٩—٤٠—٤٢—٤١، ص ٩٠. السعham من الريش: اللين الحسن، والريش اللؤام هو ما يلائم بعضاً وهو ما كان يطن الفذة منه يلي ظهر الأخرى وهو أحوج ما يكون. والطحلة: لون بين العبرة والبياض والسوداد، يخرون: يسمع لهن صوت إذا أدبرت على الظفر وحركت بالأصابع، وإذا صوتت في الندى فكيف في الحفاف، أهاضيب جمع أهضوبة: الرابية، والمطرة العظيمة القطر، المطافل: ذوات الأطفال، الشوى: الأطراط، عرنان: واد واسع في الأرض منخفض بوصف بكثرة الوحش، ميفل: طلعت فيه البقلة.

^٢ هلال الجهاد، حاليات الشعر العربي، ص ٣٧٩.

^٣ أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٥، ب ٤٣—٤٤، ص ٩٠.

يحمل البيتان بحمل موقف الشاعر المضمر من الأسلحة، إنما لدرء الأخطار، فهي عتاده في الحروب، فإذا التهبت نارها، وحلّت الشدائـد بالناس. إن السلاح - كما يراه أوس - نعمة من الله أعطاها لإنسان، ليدافع عن نفسه، فالأعزل ضعيف، لا حول له ولا قوة.

لقد أظهرت وحدة السلاح في هذه القصيدة ثنائيات ضدية، كان أبرزها ثنائية الحياة والموت، والضعف والقوـة. وقد تبين لنا من قراءة هذه الثنائيات أن الصور الشعرية يمكن أن تحمل ثنائيات ضدية لم يظهر لفظها، وقد كشفت تلك الصور عن رؤية الشاعر للأسلحة، وللـحرب، والاقتـال. وسنحاول استكمال الصورة وجلاءـها من خلال دراسة القصيدة السابعة والثلاثين من الـديوان ثانيةً: دراسة القصيدة السابعة والثلاثين^١ :

في القصيدة تسعـة وعشرون بيتاً، خصـ الشاعر وحدة السلاح بستـة عشرـ بيتـاً منها، أوردهـا في معرض كلامـه على ذاتـه، وفخرـه بقدرـته على الخروـج من المازـق و الصعـاب^٢ ، فهي تلتـقي في ذلك القصيدة الخامـسة والثلاثـين التي سبقـت دراستـها.

تبـدأ الوحدـة بـبيـت شـكـل عـتبـة الدـخـول إـلـى صـورـ الأـسـلـحة، يـقولـ فـيهـ^٣ :

تَخَيَّرْتُ أَمْرًا ذَا سَوَاعِدَ إِنَّهُ
أَعْفُ وَأَدْنِ لِلرَّشَادِ وَأَجْهَلُ

لقد تـحـصـنـ بـقيـمـ إيجـابـيةـ يـواجهـهاـ الصـعـابـ، منـ هـذـهـ الـقيـمـ؛ الـقـدرـةـ وـالـقـوـةـ، وـالـعـفـافـ وـالـرـشـادـ، وـهـنـاـ التـخلـصـ.

ويقتـرـبـ الفـعلـ (ـتـخـيرـتـ)ـ فـي دـلـالـتـهـ مـنـ الفـعلـ (ـأـعـدـتـ)ـ الـذـيـ وـجـدـنـاـ أـنـهـ كـانـ مـفـتـاحـ الدـخـولـ إـلـىـ الـكـلامـ عـلـىـ عـتـادـ الشـاعـرـ الـمـعـنـوـيـ وـالـحـرـبـيـ. وـمـنـ قـرـاءـةـ شـعـرـ السـلاـحـ بـنـجـدـ أـنـهـ قـدـ "ـتـغـيـبـ لـفـظـةـ (ـأـعـدـتـ)ـ وـتـبـقـيـ دـلـالـتـهـ، وـهـذـاـ الغـيـابـ لـاـ يـلـغـيـ حـضـورـهـ فـيـ الـمـخـيـلـةـ، وـهـيـمـتـهـاـ عـلـىـ أـسـبـابـ تـدـاعـيـ صـورـ الأـسـلـحةـ"^٤.

ثـمـ بـيـدـ الشـاعـرـ باـسـتـعـارـاضـ سـيـفـهـ ذـيـ الـخـطـوطـ الـمـزـيـنةـ الـذـيـ صـنـعـهـ اـبـنـ مـجـدـعـ^٥ :

^١ — أوس بن حجر، ديوانه، ف ٣٧، ص ٩٤.

^٢ — المصدر نفسه، ف ٣٧، ب ٥-٩، ١٠، ص ٩٤-٩٥.

^٣ — المصدر نفسه، ف ٣٧، ب ١١، ص ٩٥. ذو سواعد: ذو وجوه وخارج.

^٤ — عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي: الصورة الفنية، ص ١٠٣.

وَذَا شُطْبَاتٍ فَلَهُ ابْنُ مُجَدِّعٍ
لَهُ رَوَنْقٌ ذُرِيْهُ يَتَأَكَّلُ
وَأَخْرَجَ مِنْهُ الْقَيْنُ أَثْرًا كَاهِنَةٌ
مَدَبُّ دَبًا سُودٌ سَرَى وَهُوَ مُسْهِلٌ

هذا السيف صفاء، رونق يتلألأ، ويبرق ويلمع، ويتوهج، وقد عبرت الجملة الخبرية (له رونق) عن ثبات الصفات في السيف، وكأنها صارت جزءاً من متنه، وأظهرت جملة الصفة (ذريه يتتكل) معنى المعنى، فهذا السيف لتوهجه، وكأن بعضه يأكل بعضه الآخر.

تظهر في صورة السيف ثنائية الطبيعة والحضارة التي كنا وجدناها في القصيدة الخامسة والثلاثين، في صورة القوس، فإن كان القوس، أو صانع القسي، هو الذي حول غصن شجرة القوس، وأنسنه، وذلّلها، فإن الحداد ابن مجدع هو الذي أبدع في تصنيع السيف، وصقله، فأظهر ثقافته، بل ثقافة عصره، بتصنيعه بالجواهر والخلي، والنقوش، ليغدو براقاً هبياً في منظره، وقد تناهت الخطوط والنقوش على متنه بالدقّة حتى صارت تشبه الأثر الذي تتركه أسرابُ الجراد، وقد سرت على الأرض، حيث تزحف من سفوح التلال إلى السهول، وهذه الصورة شبيهة بصورة النمل التي وجدناها في القصيدة الخامسة والثلاثين^١، وتظهر في صورة السيف أيضاً ثنائية الحياة والموت فالسيف أداة حرب تجتث الحياة، ولكنها أيضاً تدافع عنها وتحميها، وقد صار السيف في هذه القصيدة صورة عن الطبيعة بحيويتها، وحركة الكائنات فيها؛ فحركة الجراد ليلاً والخداره من التلال والهضاب إلى السهول تعطي إيحاء بالحيوية والنشاط، ولكنها تشكل أيضاً إيحاء بالموت، لأنّ الجراد يحول الطبيعة الخضراء إلى أرض يباب.

إنّ صورة الجراد تحمل دلالةً ضدّية، فحركة الجراد وسعيه، حياة وموت؛ حياة للجراد، وموت للطبيعة الخضراء، لذلك فهي قريبة في دلالتها من دلالة السيف الذي يتتكل ذريه، فإن كان البريق في السيف

^١ - أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٧، ب ١٢-١٣، ص ٩٥. الشطبات جمع شطبة: وهي الطريقة من طرائق السيف، قده: قطعه وصنعه، ابن مجدع قين مشهور بصنع السيف، الرونق: ماء السيف وصفاؤه وحسن، الذري: التلألق والمعان، يتتكل: ببرق وبلمع بشدة، الدبا: الجراد، ومدب: طريق زحفه.

^٢ - أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٥، ب ١٥، ص ٨٥.

ووجهًا من أوجه الحياة، لأنّه تحول بالنار من فكرة الإحراف إلى النور والإضاءة، فإنه أيضًا وجه من أوجه الموت؛ لأنّ السيف الملتهب المتصوّل هو السيف البثار، القادر على قتل الحياة.

ومن الأسلحة التي اختارها أوس الدرع الواسعة يقول^١ :

لَهَا رَفِفٌ فَوْقَ الْأَنَامِلِ مُرْسَلٌ
وَبَيْضَاءَ زَغْفٍ نَثَلَةَ سُلَمِيَّةٍ
غَدِيرٌ حَرَّتْ فِي مَنْبِهِ الرِّيحُ سَلَسَلٌ
وَأَشْبَرَنِيهِ الْهَالِكِيُّ كَانِجُهُ

صوّر درعه، لينة (زغف) واسعة، مستفيضة (نثلة) قدية من عهد سليمان بن داود (سلمية)، وهي طويلة سابقة، تفضل من لابسها حتى تقع على الأنامل (لها رفف فوق الأنامل مرسل).

وهذه الصفات وثيقة الصلة بالحياة، فالبياض -كما سبق ذكره- إشراق، والاتساع حماية لجسد المقاتل، وما غدیر يتموج حين تهب عليه الريح فيشبه السلسلة في حركته.

وتحمل صورة الدرع ثنائية الطبيعة والحضارة، إذ يظهر الجهد البشري والثقافة الإنسانية فيها، فقد ألان الحداد حديدها، وطوعها، وصقلها، وجعله برقاً، يخدع الأ بصار، فتبدو الدرع كأنها غدير ماء، انعكست عليه أشعة الشمس، وهبت عليه الريح فتموج.

ومن الأسلحة التي اختارها الشاعر أيضًا الرمح اللين المطواع^٢ :

مَعَيْ مَارِنْ لَدْنُ يُنْخَلِي طَرِيقَهُ
سِنَانْ كَبَرَاسِ النِّهَامِيِّ مِنْجَلُ
يَدَاكَ إِذَا مَا هُرَّ بِالْكَفِّ يَعْسِلُ
نَفَاكَ بِكَعْبٍ وَاحِدٍ وَتَلَذُّهُ

تظهر ثنائية الصلابة والليونة في صورة الرمح، فهو على متنه، وقسوته لا يُتعب حامله، بل تلذ يد من يحمله بليونته، وطراوته، فلا يزعجها أو يضايقها.

^١ — المصدر نفسه، ف ٣٧ ب ١٤—١٥، ص ٩٦. بيضاء: وهي الدرع التي لم يعلها الصدا، الزحف: الدرع اللينة، النثلة: الواسعة المستفيضة، سلمية: نسبة إلى سليمان بن داود، أشبره: أعطاه إياه، الهالكي: الحداد أو الصبقل، سلسle صفة للغدیر.

^٢ — أوس بن حجر، ديوانه، ف ٣٧ ب ١٦—١٧، ص ٩٦. مارن يعني رحاماً لبني، التراس: السراج، النهامي: التجار، منجل: واسع الجراح، نفاك: انفاك، وتلذه بذلك: أي لا ينفلهما حمله، يعسل: بضرر وبهتز.

ومن الأسلحة – أيضاً – القوس، وقد فصل الشاعر في الحديث عنها، فتكلّم على قوّة صوّها الذي يشبه – عندما يُرمي بها – صوت الرعد، وتكلّم على التبت الذي صنعت منه، فهي من شجر النبع الذي نبت في أعلى الجبال، في غيلٍ من أشجار النبع، والخليل، والبان، والظيان، والرنق، والشوط^١ :

وَصَرَفَاءِ مِنْ بَعْ كَانَ نَذِيرَهَا
إِذَا لَمْ تُخْفَضْهُ عَنِ الْوَحْشِ أَفْكَلُ
تَعْلَمُهَا فِي غَيْلِهَا وَهِيَ حَظَوْهُ
بِوَادٍ يَهُ بَعْ طَوَالٌ وَجَبَلٌ
وَبَانٌ وَطَيَانٌ وَرَنْفٌ وَشَوَّحَطٌ أَلْفُ أَثِيثُ نَاعِمٌ مُتَعَيِّلٌ

ثم تكلّم على صنعها، وفصل القول في ذلك، فقد كان قضيبها – بعد اقتطاعه من شجرة النبع – رطباً، طرياً، فترك حتى يجفّ برها من الدهر، ففي النهار كان الصانع ينزله من أعلى العريش حتى لا تصيبه أشعة الشمس فيجفّ وينكسر، وفي الليل كان يرفعه أعلى العريش.

ويشهد الشاعر في سرد قصة تصنيع القوس، ويبدو الجهد البشري في أحمل صوره؛ إذ نجد صانع القوس يراقبها ويتقدّد مرونتهما ليلٌ نهار، ويمضي حولان كاملاً، من دون أن يملّ أو تفتر همة، وكان حريصاً على أن يُبقي بعض قشرها عليها، حتى لا يندو قلبها عارياً، مكسوفاً، فيتشقق، وحقّ تصبح أكثر صلابةً

و يصبح قشرها الرقيق كقشر البيضة الرقيقة يحميه قشرها الغليظ^٢ :

فَمَطْعَهَا حَوَلَيْنِ مَاءِ لِحَائِهَا تُعَالِي عَلَى ظَهَرِ الْعَرِيشِ وَتَنْزَلُ
كَغِرْقَىءِ بَيْضٍ كَهُنَّ الْقَيْضُ مِنْ عَلَى فَمَلَكَ بِاللَّبِطِ الَّذِي تَحْتَ قِسْرِهَا

^١ – المصدر نفسه، ف ٣٧، ١٨ – ١٩ – ٢٠، ص ٩٦ – ٩٧. النبع: شجر مرن توخذ منه القسي، نذيرها: صوّها، الأفكل: الرعدة الحظوة: القضيب الصغير نبت في أصل الشجرة، والعيل: الشجر الملتئف، النبع والخليل من أشجار الجبال، وكذلك البان والظيان والرنق والشوط، الأبيت: الكثيف المتشابك، وكذلك المتغلب.

^٢ – المصدر نفسه، ف ٣٧، ب ٢٢ – ٢١، ص ٩٧. مظعت القوس: إذا سقطتها ماء حلقها، العريش: البيت ترفع عليه بالليل وتنزل بالنهار لغلا تنصيبها الشمس فتنفطر. ملك: شدد، اللبط: القشر، القبض: قشر البيضة الغليظ، الغرقيء: القشر الرقيق.

وينقلنا السرد إلى بعض المشاعر النفسية التي تتبّع الفنان بعد أن أكمل إبداعه، وصار عاشقاً له، يزفّ عجّه أن ينظر أحد إلى صنعه بازدراة، أو يغضّه حقّه، فيشكّل في مهارته، أوأمانته، كأن يقول

بعض المشكّفين: إنَّ القوس التي صنعها كانت من شجر نبيٍّ معطلٍ غير صالحٍ لصنع القسيٌّ:
وأَزْعَجَهُ أَنْ قَيلَ شَتَّانَ مَا تَرَى إِلَيْكَ وَعُودٌ مِّنْ سَرَاءٍ مُّعَطَّلٍ

ويذل الشاعر للحصول على هذه القوس كل ثمين، وهو الخبر بالأسلحة وجودها، فيدفع لصانعها ثلاثة أكسيه مخططة من أفخر أنواع الشياطين ورقاً أدكن، مملوءاً بعسل النحل^٢:

ثلاثة أبراد حياد وحرجة وأدْكَنُ مِنْ أَرْيَ الدَّبُورِ مَعْسَلٌ

إنّ قصّة الحصول على القوس، وتعهدها بالرّعاية، والعناية، والتصنيع، والتزيين، تكشف جهد الإنسان في أنسنة الطبيعة، والتغلب على صعابها بالعمل، والثقافة. ويمكن أن نعدّ نمط الحصول على القوس - الذي ظهر في كلتا القصصتين وكأنه نصّ واحد - أحد الأنماط الأصلية^٣، أو الرموز الكلية المترسّخة في الوجودان البشري^٤.

ويمكن أن نجد أثماطاً أخرى لرحلة السعي في الشعر الجاهلي وذلك في قصة حني العسل من أعلى الجبال، وقصة استخراج الدرة من أعماق الحبيط، أو رحلة السعي للوصول إلى الخمر في قراها، وأسواقها. ففي كل هذه الأقصاص يكون المثال سامياً، رفيع الشأن، ويكون المسعي إليه شاقاً وعسيراً، ومحفوظاً بالأحطاف؛ وكأن الإنسان وهو يصور مسعاه إلى مطلبه يبيّن جهده وقدرته على تجاوز صعب الحياة، حتى يؤسس حياته كما يريد، ويرغب.

^١ — المصدر نفسه، ق ٣٧، ب ٢٣، ص ٩٧. السراء: التبع، معطل: غير صالح.

^٢ — المصدر السابق نفسه، في ٣٧، ب ٢٤، ص ٩٨. المراجعة: خريطة من الأدم كالمخرج، الأدكن: بربد زقاً أدكنا، الأري: العسل. الدبور: حجم دبر وهو النحل.

^٣ — الأنمط الأصلية، وتعني: الحوافر الأصلية والفتريبة في تحجّل الناس كافةً، كيّفما كانت انتساعاتهم المجتمعية. بنظر: سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، ص. ٢٢٢.

^٤ — "من أبرز الرموز الكلية: رموز الطعام والشراب، والسعي أو الرحالة من أجل شيء ما والضوء والظلمة والإشاع الخمسين." ينظر: نور ثروت فارى، *تراث العقد*، ص ١٤٩.

ومن هذا الاستنتاج يمكن القول: إن قصبة الحصول على القوس أو على الأسلحة تضمر في بنيتها العميقية رغبات الإنسان العربي الجاهلي في حماية وجوده، وتجاوز الأخطار، فلم يكن الوعي الشعريّ العربيّ في العصر الجاهليّ يرى الأسلحة أدوات لقتل والتدمير، وإنما لحفظ الحياة وحمايتها من الجائعين غير الأسواء الذين يضمرون الشّرّ، ويسعون إليه.

وقد عَبَرْ أوس بن حجر عن هذا الوعي في البيتين الآخرين اللذين جاءا في خاتمة كلامه على الأسلحة،

فقال^١:

وَذَلِكَ سِلَاحِيْ قَدْ رَضِيَتْ كَمَالَهُ
فَيَصْدُفُ عَنِّي ذَوَ الْجُنَاحِ الْمُعَبَّلُ
لِيَفْقَرُهُ فِي رَمِيمٍ وَهُوَ يُرْسِلُ
يَدْبُبٌ إِلَيْهِ خَاتِيَا يَدَرِي لَهُ

اخاتمة:

بدا العتاد الحربي في شعر أوس بن حجر، وكأنه معرض فني لإظهار المهارة الفنية والزينة؛ فقد علته النقوش والتصاوير، فكان صورةً حية للطبيعة بجماليها، ورونقها، وحركتها، ومطرها، وبردها، وسهولها، وروابيها. شاهدنا فيه أسراب النمل صاعدة، هابطة، وأسراب الجراد تتحرك مسرعةً إلى الوديان الخضر، واستمعنا إلى صوت الريح فيه، وهي تداعب برقة مياه الغدران.

لقد نزع أوس الجانب الوحشي من الطبيعة، فالتساؤة صارت ليونةً ولدونةً ومرونةً، ولم يعد السلاح خشنًا فظًا، قاسيًا، إذ صارت اليد تلذُّ بلمسه، فلا يزعجها، أو يضايقها بصلابته.

وهو في ما قدمه من تصوير رائع للأسلحة الحربية، كان يتعالى على الحرب الشيطانية على "أم الرُّدِين" أو "أم قشم" التي تغتال الرجال الذين وقعوا في شراكها، وتحصرهم في ضيق من العيش، وضنك، وكذلك كان يتعالى بفنه الشعري على نار الحرب، ويسكت فحيخها، ولهيبها ماء الغدران، وأشعة الشمس الذهبية الدافئة.

^١ — أوس بن حجر، ديوانه، ق ٣٧، ب ٢٦—٢٧ ص ٩٨. صدف عنه صدفًا وصروفًا: أعرض ومال، الجناح بالضم أراد المبل، وبالفتح أراد العضد، والمبل الذي معه مقابل جمع مقابلة: نصل طobil وعربض. الجناح: المبل، ذو الجناح: كتابة عن الشخص غير السوي، الخاتمي: الحال، يدري: ينسّل، ليقفز: ليهوي فقاره.

إنه بهذا الوعي الجمالي كان يعبر عن ثقافته، وثقافة معاصريه، وسابقيهم، ممن لوعتهم الحروب، وذاقوا مرارها وبحرّعوا ما تخلّفه من أسى، ودمار، ولوّة، وقطع لأواصر المحبة.

لقد كانت صورة السلاح في شعر أوس أشيه بلحظة حلمية، أو بحلم من أحلام اليقظة، استراحة من خالله النفس وهدأت، ولو إلى حين.

قائمة المصادر والمراجع:

- ١— ابن أبي سلمى، زهير، شعره، تحقيق د. فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الآفاق، ١٩٨٠ م.
- ٢— ابن ثابت، حسان، ديوانه، تحقيق د. سيد حنفي حسين، مصر: دار المعارف، د. ت.
- ٣— ابن حجر، أوس، ديوانه، تحقيق د. محمد يوسف نجم، الطبعة الثالثة، بيروت: دار صادر، ١٩٧٩ م.
- ٤— ابن الخطيب، قيس، ديوانه، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر، ١٩٦٧ م.
- ٥— ابن معذ يكرب الزبيدي، عمرو، شعره، جمعه ونسقه مطاع الطرايشي، الطبعة الثانية، دمشق: جمع اللغة العربية ١٩٨٥ م.
- ٦— ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مصر: دار المعارف، د. ت.
- ٧— أبو ديب، كمال، الرؤى المقتعة: نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ م.
- ٨— الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، ديوانه، تحقيق د. محمد محمد حسين، الطبعة السابعة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٣ م.
- ٩— أمرؤ القيس بن حجر، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، القاهرة: دار المعارف، د. ت.
- ١٠— بلوحي محمد، بنيّة الخطاب الشعري الجاهلي، في ضوء النقد العربي المعاصر، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٩ م.
- ١١— الجندي، علي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، بيروت: دار الفكر العربي، د. ت.
- ١٢— الجهاد، هلال، جماليات الشعر العربي، الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة، ٢٠٠٧ م.
- ١٣— الديوب، سمر، مصطلح الثنائيات الصدبية، عالم الفكر، العدد (١)، ٢٠١٢ م.

- ٤— ساميول، نيفين، **النناص ذاكرة الأدب**، ترجمة د. نجيب غزاوي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧ م.
- ٥— الصانع، عبد الإله، **الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ١٩٩٧ م.
- ٦— الضيّ، المفضل، **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، بيروت: د. ت. ١٩٨٥ م.
- ٧— علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥ م.
- ٨— فرای، نورثروب، **تشريح النقد**، ترجمة د. محمد عصفور، الطبعة الأولى، عمان: الجامعة الأردنية، ١٩٩١ م.

التعبير الصوفي ومشكلته في مرآة النقد

الدكتور وفيق سليمان*

الملخص

يعدُّ كتاب د. عبد الكريم اليافي "التعبير الصوفي ومشكلته" علامة متقدمة في سياق الدراسات الجامعية التي عُنيت بدراسة التعبير الصوفي وبحث خصائصه الذاتية؛ إذ يعود تاريخ نشر العمل المذكور إلى سنة (١٩٦٣)، عندما كان جزءاً خاصاً من كتاب اليافي الموسوم بـ "دراسات فنية في الأدب العربي".

يتناول هذا البحث عمل اليافي المشار إليه بالتعريف، والمناقشة، والنقد، والاستخلاص، وهو — إذ يوجهه إلى تعرّف قيمة الكتاب — يكشف، في الآن ذاته، عن محددات الطابع التعليمي الذي وسم التناول، وقيده في إطار استراتيجيته الخاصة. ومن هنا تتأتى أهمية المسائلة النقدية لجوانب العمل، في منحى فتح إشاراته المقيدة على آفاق التجاوز المتلاحمة وراء طوابع التقيد المدرسي، وفي منحى تخطي إجراءات الملح، والتتبع، وإفراد الحيوط الظاهر، نحو الغوص، عميقاً، وراء الأهداف المباشرة: الإبلاغية، والتوصيلية، التي حكمت دراسة اليافي في معالجة أسلوبي التعبير الصوفي: الأسلوب التجريدي، والأسلوب الرمزي، على نحو ما تخضه النتائج المثبتة في ختام البحث.

كلمات مفتاحية: التعبير، الصوفي، التجريدي، الرمز، البيداغوجية.

المقدمة

ينعقد هذا البحث لتناول واحدة من التجارب التي انطوت على بحث شيء من هذا القران بين الشعر والتتصوف، أو التفتت إليه وأولته قدرأً من العناية، بحسب المقتضيات والغايات التي تؤمّها وتنهي إليها.

* — أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

هذه التجربة هي تجربة الدكتور "عبد الكريم اليافي" الذي خصّص قسماً من كتابه الموسوم بـ "دراسات فنية في الأدب العربي" لبحث موضوع "الرمز في الشعر العربي"، وقد شغل ما جاء تحت هذا العنوان الصفحات الممتدة بين (٢٥٥) و(٤٣٣) من صفحات الكتاب المشار إليه في طبعته الجديدة الصادرة عن مطبعة دار الحياة عام ١٩٧٢ م، علماً أن الكتاب كان قد صدر، قبل ذلك، في طبعته الأولى عام ١٩٦٣ م. وبعد عقود من الزمن أعاد "اليافي" تفريغ هذا القسم، الذي نتطرق له، في كتاب مستقلٍ جعله بعنوان: "التعبير الصوفي ومشكلته" (١).

انطلاقاً من الإشارات الابتدائية، التي تصدر الطبيعة، لا يخفى أن الكتاب هو كتاب جامعي، ينصرف القصد فيه إلى غايات تعليمية، تؤكدها فصول الدراسة والخطة التي تحكم تنظيم أجزائها. وبأيّي، قبل ذلك، ما ينصُّ عليه المؤلف في "توطئة" البحث بقوله: "ولا ندّعى أننا استندنا البحث فهو واسع لا ساحل له، ولكننا ندّعى أننا جلونا أموراً جديدة فيه كنا بسطناها قبلاً في كتابنا "دراسات فنية في الأدب العربي" منذ سنة ١٩٦٣ — ١٣٨٢ م. ولعلّها تعين المريد على تفهم تلك الأساليب، وتزوّده بالقدرة على تبيّن مقاصدتها وإنارة بعض مشكلاتها".

يتناول "اليافي" في بحثه هذا جانبين متقاربين من التعبير الصوفي، هما: الأسلوب الرمزي والأسلوب التجريدي، ويتوالى بيان ذلك في الشعر الصوفي على نحو خاص، وإن كان يعرض، قبل ذلك في حديثه عن الرمز، لشواهد من الكلام المنثور، يتوقف عندها لمزيد من الدعم والتأكيد والاستخلاص.

على المستوى النظري، يعني "اليافي" بإيراد بعض التعريفات الخاصة بالرمز، كما يعني بإبراز الفروق بين الرمز واللغز، وبين الألغاز والملحن، وبين الرمز والإشارة، ويفرد لذلك صفحات واسعة، يدرج فيها شواهد مختلفة من التراث العربي شرعاً ونثراً. ولا شك أن هذا التوسيع في العرض يأتي على حساب التعمق في بحث المشكلة الأساسية، مشكلة التعبير الصوفي، اكتفاءً بما تتطلبه الغاية التعليمية. وذلك مما يبدو أيضاً من خلال التوسيع في الكلام على وجوه البلاغة، أو أقسام من البيان والبديع، يخللها عرض

(١) — اليافي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، د. ط، دمشق: منشورات جامعة دمشق، ١٤٢٠ — ١٩٩٩.

لوفرة من الشواهد المناسبة. وهو ما يجعل التمدد الأفقي يطغى على مقتضيات الحرف الرأسي والتركيب العمودي في تناول مركز البحث الخا^{صّ} بمشكلة التعبير الصوفي.

وعلى المستوى التطبيقي، نجد مصداقاً لذلك في توقف الباحث عند الشواهد الخاصة بالألوان والتقسيمات ووجوه الاستخدام، التي يأتي عليها، ويتناولها بغير قليل من الشرح والتفصيل. ومنها شواهد موصولة بعادات الشعراء العنزيين في كتمان الحب، وأخرى تلزم الشعر السياسي، الذي سلك فيه الشعراء مسلك الإخفاء والستر، فجاءت أقوالهم في شكل الرمز، ولا سيما في استهلال القصائد، الذي يعده هيئة للأغراض، كقول "عبد الله بن قيس الرقيات" :

بشرُ الظبيِّ والغرابُ بسعدي
مرحباً بالذِّي يقول الغرابُ

وهو مطلع لقصيدة يعرض فيها عبد الملك بن مروان، ومثلها أيضاً قصيدة يزيد بن ضبة، التي يصور فيها حاله مع هشام بن عبد الملك، فيستهلّها بقوله:

أرى سلمي تصدُّ وما صدَّنا
لقد بخلتْ بنائِلها علينا
وقد ضنَّتْ بما وعدتْ وأمَسْتْ
وغير صلودها كنَّا أردا

وهكذا يمضي اليافي، متدرجاً في بسط موضوعه، وفي بناء أعمدته، وشبك لبناته، حتى يستوفي كلامه، من بعد، على جانبي التعبير الصوفي: التجريد مثلاً بالحلال، والرمز مثلاً بابن الفارض.

الاستراتيجية البياداغوجية وحدود التناول:

يصلّر اليافي أولاً رأي هيغل الذي ينصّ على أن "الرمز الصرف إلغاز في ذاته. ومعنى ذلك أن الوصف الخارجي الذي يشفّ عن المعنى العام يبقى متميزاً عن هذا المعنى تغييراً يحوم الشك معه دائماً حول حقيقة الدلالة التي ترتبط بالشكل"^(١)، ويسوق في مكان آخر ما يذهب إليه بعض المفكرين الحديثين من إنشاء الفرق بين الإشارة والرمز، باعتبارهم الرمز حاصلاً عندما يقع شبه بين المرموز به

^١ — اليافي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، ص ١.

والرموز إليه، ومنهم من يقابل بين الرمز والإشارة، من حيث إن الرمز يمثل تصوّرًا، بينما تدلّ الإشارة على أمر مفرد أو شيء معين أو تحفز على فعل^(١).

وعلى الرغم من هذا الالتفات إلى إبراز الفروق بين التسميات الاصطلاحية، فإن الباحث ينص على تجاوزها في صدوره عن نظرة عامة تتسع بدلالة الرمز، متتجاوزة تلك الفروق والتحديات الخاصة التي تميزه من غيره الذي يتلقى به في الإطار التعريفي العام. فبعد أن يورد رأي ابن عربى القائل: "إن الرموز والألغاز ليست مراده لنفسها، وإنما هي مراده لما رمزت إليه ولما ألغز فيها"^(٢)، يقول: "ونحن نتناول موضوعنا من هذه الوجهة، فننظر إلى التعبير عن الأفكار والمعانى بأسلوب من الأساليب غير المباشرة، ونتسمّح باستعمال الرمز، ونتوسع بدلاته متتجاوزين نطاقه الخاص"^(٣)، ويكرر ذلك على سبيل التأكيد بقوله: "فحن هنا بحري بهذا الاعتبار مع ابن عربى، ومع الفيلسوف هيغل الذى قدمنا قوله في هذا الشأن، ومع المفكّر الأمريكى الحديث توماس مونرو فى عدم تفریقه بين الرمز والإشارة عند بحثه لقضية الرمز"^(٤).

ومن البين أن ما آثره اليافى وحرى عليه في هذا النهج هو من متعلقات الاستراتيجية البيداعوية، التي تحكم التناول، وتطوعه لأغراضها الخاصة، وغايتها المؤملة، التي تلفت إليها، وتعنى بإبرازها، في جهد واضح يؤكّد مساعاه، بقدر أو آخر، فوق أهمية السير التخصصي، والاستقصاء البحثي، والتحديد المفهومي.

إن حرص اليافى على بسط المقدّمات، وعلى الانتقال المتدرج بين الفقرات، مع استيفاء متطلبات الشرح والتّعليل في التّمثيل لصور البيان وأساليب الاستخدام وما يصاحب ذلك من نظرات في الشواهد المختلفة، التي تمثل آنات متتابعة وقطاعات متّحاورة من التّراث الأدبي والفكري، يتّناولها بالإيضاح والشرح والتعليق، كل ذلك جعل اللغة الواسعة أو الشارحة تتمدد بقصد الإفهام وتحلية

^١ — المصدر السابق، ص ١٧.

^٢ — نفس المصدر.

^٣ — اليافى، عبد الكرم، التعبير الصوفي ومشكلته، الصفحة السابقة نفسها.

^٤ — المصدر السابق، ص ١٧ — ١٨.

السياق، وهو ما قاد، على نحو ما، إلى تعليق الجهود الخفريّة، في الاستثمار وتركيب المعطيات، لإنتاج أسلطة نوعية تمضي بالبحث إلى الكشف عن المناطق الغائرة والتحولات العميقـة التي يفتح عليها الرمز الشعري عموماً، والرمز الصوفي خصوصاً^(١)، بل ربما كان كفـّ مثل هذه الأسلطة، اكتفاء بالإلـامـات السريـعةـ وهي على جانب من الأهمـيـةـ مطلوبـاً بـدلـالةـ ما تـضـمرـهـ أوـ تـعلـنـهـ استراتيجـيةـ البحثـ منـ ضـرورـاتـ الـوفـاءـ بـحقـ الحـانـبـ التـعلـيمـيـ، منـ خـالـلـ التـأـطـيرـ المـدرـسـيـ فيـ دـوـائرـ العـرـضـ وـالتـقـدـيمـ المتـسـلـسـلـ حلـقاتـ المـوـضـوعـ فيـ منـحـىـ التـحـولـ منـ العـامـ إـلـىـ الـخـاصـ، وـمـنـ الشـعـرـيـ إـلـىـ الصـوـفـيـ، بـجـيـثـ تـضـعـجـ معـهـ كـيفـيـةـ تـأـسـيـسـ الثـانـيـ مـنـهـماـ عـلـىـ الـأـوـلـ، وـتـبـدـيـ مـكـامـنـ الـوـصـلـ وـالـقـطـعـ بـيـنـ الـجـانـبـينـ فيـ عـمـلـيـاتـ الإـلـاغـ الـتـيـ تـسـلـسـلـ قـيـادـ الـمـوـضـوعـ، وـتـوـفـرـ إـمـكـانـاتـ الـاستـجـابـةـ لـأـفـقـ التـلـقـيـ الـعـامـ.

في معرض التعريف بـمصـطلـحـاتـ المـتصـوفـةـ، يـثـبـتـ الـبـاحـثـ بـعـضـ أـفـواـهـمـ، مـسـتعـينـاـ بـمـاـ جـاءـ فـيـ الرـسـالـةـ القـشـيرـيـةـ، ثـمـ يـنـتـهـيـ إـلـىـ التـعـلـيقـ عـلـىـ تـلـكـ الـأـمـثـلـةـ بـقـوـلـهـ: " وهـكـذاـ تـعـاقـبـ الـمـعـانـيـ الـجـرـدـةـ وـالـصـورـ الـحـسـيـةـ فـيـ كـلـامـ الـمـؤـلـفـ، وـيـسـتـعـينـ النـشـرـ فـيـ الـحـيـنـ بـعـدـ الـحـيـنـ بـالـشـعـرـ، لـتـقـرـيبـ الـمـقـصـودـ مـنـ الـأـفـهـامـ " ^(٢).

وـبـعـدـ شـرـحـ لـعـدـ مـنـ الـأـلـفـاظـ الـاـصـطـلاـحـيـةـ، وـتـوـضـيـحـ لـطـرـائـقـ الـصـوـفـيـةـ فـيـ الـاعـتمـادـ عـلـىـ التـمـثـيلـ الـحـسـيـ الـمـأـخـوذـ مـنـ الـعـالـمـ الـخـارـجـيـ، يـسـتـخلـصـ الـبـايـفـيـ " أـنـ الـمـتصـوفـةـ كـثـيرـاًـ مـاـ يـعـتـمـدـونـ الـصـورـ الـحـسـيـةـ لـيـعـرـبـواـ بـالـتـزـيـهـ بـهـاـ، عـمـاـ يـقـارـهـاـ مـنـ بـحـارـهـمـ الـمـعـنـوـيـةـ الـحـضـرـ "ـ وـأـكـثـرـ هـذـهـ الصـورـ مـأـخـوذـ مـنـ جـالـ حـبـ الـإـنـسـانـ لـلـإـنـسـانـ، وـمـنـ مـلـذـاتـ الـحـيـاةـ الـدـنـيـاـ، وـإـنـ كـانـ مـرـادـهـمـ مـنـهـاـ يـتـجاـوزـ ذـلـكـ كـلـهـ " ^(٣).

وـمـثـلـ ذـلـكـ أـيـضـاـ مـاـ يـقـرـرـهـ فـيـ أـشـاءـ كـلـامـهـ عـلـىـ التـجـرـيدـ عـنـدـ الـخـلاـجـ، فـيـ مـقـابـلـ الرـمـزـ عـنـدـ اـبـنـ الـفـارـضـ. يـسـوـقـ لـلـأـوـلـ قـطـعـةـ مـنـ فـكـرـهـ الصـوـفـيـ القـائـلـ بـالـتـزـيـهـ، وـيـتـخـذـ مـنـهـاـ شـاهـدـاـ عـلـىـ أـسـلـوبـهـ، ثـمـ يـعـلـقـ عـلـيـهـاـ فـيـقـوـلـ: " أـرـأـيـتـ إـلـىـ هـذـاـ النـصـ الـفـكـرـيـ الـجـرـدـ كـمـ يـمـرـصـ مـطـلـقـ الـحـرـصـ عـلـىـ التـزـيـهـ، وـيـمـنـعـ أـيـ مـلـابـسـةـ أـوـ اـتـصـالـ بـالـمـوـصـوفـ، وـلـوـ بـالـأـوـهـامـ أـوـ بـمـجـرـدـ الـأـلـفـاظـ وـالـضـمـائـرـ، فـكـيفـ بـالـصـورـ وـالـتـشـابـيهـ

^١ — لمزيد من الاطلاع، ينظر:
— جودة، عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية.
— منصف، عبد الحنـ، أبعـادـ التجـرـيـةـ الصـوـفـيـةـ.
^٢ — الـبـايـفـيـ، عبدـ الـكـرـمـ، الـتـعـيـرـ الصـوـفـيـ وـمـشـكـلـتـهـ، صـ٤ـ٨ـ.
^٣ — المصـدرـ السـابـقـ، صـ٥ـ٢ـ.

وغيرها!"^(١). وبالمقابل نراه، إذْ يحاول أن يجعلو خصائص شعر ابن الفارض، يسجل انطباعاته في كلام هو قطعة من الإنشاء الأدبي، يقول فيها: "في قصائد ابن الفارض الصوفية تطلق عاطفة ملتهبة بالحبّ، عبقة بالوله، تضوّع كما يضوّع الأريح الفاغم يستحوذ على النفس وينقلها إلى جوّه جديدة لا تفهم إلا بالنظر إلى أنها صوفية. فهو لا يصف بالتدقيق أحواله النفسية، وإنما يغنيها غناءً، ويحاول أن يوحى إلينا بها في هذا الغناء المخترق المتولّه"^(٢).

ترى ألا نجد، من خلال ما تقدم، أن تجربة اليافي هذه، على أهميتها، نحت منحى المسح الظاهري في تناول موضوعها؟ وأن صاحبها اكتفى بتقديم إجابات وتوضيحات أكثر من عنایته بإثارة الأسئلة عن طبيعة التعبير الصوفي وعن أبعاده ورؤاه الخاصة وانشغالاته القصوى؟

إذا صحّ ذلك، عموماً، كان لنا أن نسجل على الأداء الرفيع للأستاذ أنه — على الرغم من توفره على الأخذ بالمنطلقات الموجهة للدراسة، وعلى الاستجابة للغويات المحكومة بها — لم ينطلق وراء هذه الحدود، ولم يذهب بعيداً إلى الغوص على صلة الشعر الصوفي العميقه بالمنابع الحيوية التي تشده الإنسان نحو الأصول الثاوية في الغور خلف ركام اليومي والمعتاد، بحيث يجعل من صمت اللغة الصوفية، أو التعبير الصوفي كما يقول، تعليقاً مجرّداً، وافتتاحاً على ما بعده من سرّ الوجود المحتجب وأبعاده الغائرة^(٣).

التناول الخارجي الخطي ودلالة العامة:

يغلب على دراسة اليافي طابع التناول الخارجي، الذي يجري فيه التركيز على الجوانب المختلفة التي تؤثّر الإنتاج النصيّ. وفي هذا المسعي البحثي الإطاري يترجّح بعد التعريفي الخاصّ بإبراز العوامل المؤثّرة في نشوء الظاهرة واستواها، ومن ثمّ يكون الإمساك بمنحي خطّها التطورى وأشكال اعتمادها اللاحقة. فهو، إذّا، ضرب من التناول غاية الإمام بالخيط الثقافي للنصوص والظواهر، وعما دار حول

^١ — المصدر السابق، ص ٧٠.

^٢ — المصدر السابق، ص ٨٤.

^٣ — بنظر: سلطين، وفبن، *الشعر والتصوف*، ص ١٣ — ١٤.

ذلك من أشكال الصراع على السلطة والحقيقة، مما كان له الأثر البين في تشكّل الظاهرة المدروسة، وفي إنتاج شروط استقرارها، وتحليل طرائق حضورها واستخدامها.

على هذا النحو يبدأ صاحب كتاب "التعبير الصوفي ومشكلته" بعرض تأريخي لظاهرة الاستخدام الرمزي، فيتناول بحثها من داخل حقل الثقافة الأدبية أولاً، موضحاً سبل التعبير الرمزي، بما يجمع بينها ويفرق، ثم يتجه إلى تحديد الأسباب الداعية إلى هذا الاستخدام. وهنا يجري التبيّه على الخصوصيات المرجعية، التي شهدت ولادة الظاهرة أو احتضنتها ووقفت وراء نموّها وازدهارها.

من أمثلة ذلك أنه يستعين بإيراد كلام السيوطني في "المهر" على الأنماز والملائكة، وبما نصّ عليه علماء البيان والبديع، وما ذكره صاحب "المثل السائر" في الحكم على المعانٍ وتأويلها. وفي تعليل أسباب الكتمان وإيثار الإشارة على العبارة يلجأ إلى مدارس التحليل النفسي، فيتوقف عند "كارل غستاف يونغ" وي sist بعض ما قال به في قضايا الشعور واللاشعور. ثم يعرّج على استخدام الرمز عند بعض الفرق الدينية الباطنية بقصد التقيّة والتسلّت، فقد كانت عندهم كما يقول "الآفاظ يستعملونها بينهم هي في الحقيقة رموز يلغرون بها إلى مقاصدهم. وقد أشار إلى "هذه الرموز الغزالي في كتابه (فضائح الباطنية وفضائل المستظهرة)"^(١). وهكذا يمضي في تعقب فكرة طيف الخيال عند بعض الشعراء، ليبين كيف فسح الصوفية المجال مثل هذه الفكرة في كلامهم، ويتحذّل من ذلك مناسبة لمناقشة موضوع "الرؤى" عند علماء الأصول، فيشير إلى اختلاف الموقف بين المعتزلة والحنابلة والصوفية، ومن ثم ينتقل إلى دراسة الرمز عند الفلاسفة.

يساوق هذا النهج عند البافى ما يذهب إليه في استمداد تعليل الظاهرة من خارجها. وهنا نراه يعلّل الفن بالمجتمع، أو يطابق بين الخصائص الفنية والمراحل الاجتماعية، فيقول: "ولا شك أن قصد الزينة والزخرف في البيان، إنما يوازي تطوراً اجتماعياً عميقاً في الحضارة يحتاج إلى استقصاء تاريجي طويل. ومن المناسب أن نربط، في الحين بعد الحين، بين الخصائص الفنية والمراحل الاجتماعية"^(٢).

^١ — البافى، عبد الكريم، *التعبير الصوفي ومشكلته*، ص ٣٧ – ٣٨.

^٢ — المصدر السابق، ص ٢٦.

وعلى الرغم من هذا الإقرار، فإن اليافي لا ير肯 إلى إنتاج هذه المطابقة. وما محاولة التملّص منها إلا دليل اعتماده لها في سياق التقرير والإفهام وبناء المشاهدة التي تفي بغاية المظور البحثي الواضح في الدراسة الموجهة؛ ذلك أنه لا يليث أن يعقبها بإشارته الذكية، الدالة على بعد النظر والاحتراز النقدي، إذ يقول: "على أن شرح شيوخ تلك الحسنات البديعية بالأسباب الاجتماعية وحدها غير كافٍ، فلا شك أن الفن نفسه يحمل في تضاعيفه بذور تطوره" ^(١).

لكنّ ما يبدي عنه اليافي، في إشارته السالفة، من عمق النظر النقدي لا يغيّر هنا في منهج التناول الذي يستتبع إلى تقديم موضوعه بدلالة الخارج، بحثاً وتعليلًا؛ وهذا كانت الشواهد قرّ عرضًا، أو تستدعي لتصديق المقولات، فيجري عرضها للتسوين والتدليل، ويتوقف الباحث عند أكثرها للإشارة إلى موضع الاستشهاد بما توقيفًا يفي بمقاصد التعريف والإبانة وخدمة السياق المؤسّس والأفكار المبحوثة وزاوية النظر المتخلنة منطلقاً للرؤى والدرس.

ومن دواعي ما يعتمدنه اليافي، في نظرنا، أن هذا النهج البحثي المعهول به يفتح العلاقة مع المحيط الثقافي للنصوص والظواهر، فيبتعد ضرباً من المعرفة بالجانبين معاً، أو يزاوج بين إنتاج المعرفة بالظاهرة وإنتاج المعرفة بسياقها التاريخي والاجتماعي والثقافي، وهو يتبع السبيل إلى تلبية المقاصد وال حاجات التي ينهض البحث من أجلها، ويعمل على إشباعها، فيوفر سبل الاستجابة لها في قوات التوصيل الميسّرة، بما من شأنه أن يهيئ الأرضية المعرفية الضرورية، من خلال توطيد الركائز الأساسية، التي تمكّن نشاط التقبل في الموقف التعليمي، وتؤمن تغذيته بالإلام العام بالسياقين الخارجي والداخلي للظاهرة المدروسة. من هنا تتأتّي ملاحظة أن هذا الجانب يتعاضد مع ما تقدّمه في الفقرة السابقة، بحيث يغدو فعلاً داعماً للاستراتيجية البحثية، في الوقت الذي يبذلو فيه متفرعاً منها، ومشبوكاً بها على نحو عميق، يسبغ على العمل طابع التماسك والانسجام، الذي تتأتّي عنه قوة الربط، وتحقيق به خاصية الاتساق الذاتي. ويمكن تلخيص توجّه اليافي هنا بقوله: "إذا عمد الصوفي إلى التعبير فلا بد له — في تجربة ذوقية عميقة مفردة شديدة الاستحواذ على النفس — من أن يحاول، فيستند طاقات الحرف كلها،

^١ عبد الكريم اليافي، *التعبير الصوفي ومشكلته*، ص .٢٧

ويستترف أنواع دلالات الكلمة، وتفاوت إيماءات اللفظ، وتشعب طرق البيان، معلولاً في ذلك على ثقافته، وعلى التراث الفكري والأدبي الذي انتهى إليه^(١).

الإماعات النقدية والتقييد المدرسي:

في تأمل كتاب اليافي "التعبير الصوفي ومشكلته" يتعين على المرء أن يأخذ بالحسبان الغاية التي يرومها المؤلف، وهي التي تتحدد بها المطلقات، وتتقرر، على أساسها، كيفيات التعامل مع المعطيات. وذلك ما يجلوه اليافي في توطئة الكتاب بقوله: "غايتنا في هذه الرسالة أن نخلو جانبين متقابلين من التعبير الصوفي ما انفك يلم بهما ويترجم بينهما، وهما الرمز والتجريد أو التشبيه والتزير أو الإشارة والتصريح". ويبدو أن حرص اليافي على إبراز هذا التوضيح والنصل عليه في صدارة عمله يعكس من جانبه، ضمناً، أن هناك حدوداً تلزمها الدراسة، وتتوقف عندها، وتقييد بها. ويعني ذلك، في الآن نفسه، أنه ينبئ على ضرورة الأخذ بهذا البيان في أفعال الاستقبال والتلقي النبدي لهذه التجربة.

وعلى الرغم من معرفة اليافي بحدود الدراسة المبنية وحرصه على إشباع غاياتها من داخل هذا الإطار، فإن تصرّاته العميقه ورؤاه المتجاوزة كانت ما تفتّأ تسرب من سلاسل العبارة، وفتح قوة إشعاع تنطلق وراء السياج المقيد لدائرة البحث، وتلهم النظر النبدي، من بعد، أن يمتدّ بها، ويفضّل مكتونها، ويستهدي بشرارها، إذا ما أراد المضي بالبحث شوطاً أبعد، وإذا ما عقد العزم على كشف الأعمق التي يمكن أن يفتح عليها في مسعى آخر من التناول، يجوز التحديدات الخاصة بهذه التجربة الاستكشافية لجانبي التقابل في موضوع "التعبير الصوفي".

سوف نكتفي، هنا، بالتوقف عند بعض إماعات اليافي التي يجري كفّها، امتثالاً لضوابط الدراسة، واستجابةً للغaiات الموضوعة لها.

أ— في معالجة التجريد الصوفي:

في كلامه على التعبير الصوفي، يتساءل اليافي: "كيف يقول الصوفي ما لا يقال ويصف ما لا يوصف"؟، ويدرك، في أثناء بسط التجربة الصوفية وتحليل بعض لحظاتها، أن الصوفي يدرك أن أسرار تجربته "تأتي على أدقّ أساليب البيان، وتتصعب على أعني وسائل التعبير، وتعتاص على ألين وجوه

القول. وعندئذ يتكلم فإذا هو لا يكاد ي بين، وينطق فإذا هو إلى العي والفهم أقرب منه إلى البلاغة والفصاحة، ويحاول أن يترجم فإذا هو يتلّكاً ويعيد ويتمم ويجمّعه^(١).

هذه اللغة — الجمجمة تتصل برفض أساليب البيان، لأنّغلاقها دون ما يشعر الصوفي بالرغبة في قوله، كما تتصل، من جهة ثانية، بالبحث عن لغة خاصة من طبيعتها الصمت عن العبارة. وهنا تتعين مشكلة التجربة الصوفية تجاه اللغة من حيث هي ضرورة وعائق في آن معاً. لكنّ اليافي يكتفي بتسريب هذه اللمعة في إشارته إلى خاصية الكلام الصوفي، فلا يتسع في بحثها، ولا يحفر على أسئلتها، ليعد إلى متابعة السياق الشارح الذي يفي بمقتضيات الموقف التعليمي.

وعندما يتحدث عن التجريد، مثلاً بأسلوب الحالج، يتوقف عند قصيدة له، منها هذه الأبيات:

لبّيك لبّيك يا سرّي وبحوائي	أدعوكَ بل أنت تدعوني إليك فهل
ناديْتُ إياكَ أم ناجيتَ إياتي	

(.....)

حّي مولاي أضناي وأسقمني	فكيف أشكو إلى مولاي مولائي
إني لأرمقه والقلب يعرفه	

في التوجيه نحو هذا الشاهد من شعر الحالج، يقول اليافي^(٤): "فلنقرأ هذه القصيدة العجيبة الغريبة في هذا الباب لهذا الشاعر الصوفي في ديوانه، نجد في غمرة وجده ينشد، فإذا نشيده استجابة ودعاء وتممة وعيٍ وإعباء. ثم كأنما يفيق من هذه الغمرة الشديدة، فهو يرثي لنفسه وينوّه بحبه، فإذا كلّ بيانه وترجمته إيماء".

هذا القول الكثيف المقتضى ينبعطف على ما بدأنا به من إشارات اليافي في هذه الفقرة؛ فكلام العي هو كلام الغياب عن الواقع والمعقول. والاختلاط الذي يقوم به الكلام، هو من طبيعة التجربة في عمومها واحتلالها، فكأنّ نقض مبدأ الانفصال فيها، وهدم صور التعين المستقلة واحدتها عن

^١ — اليافي، عبد الكرم، *التعبير الصوفي ومشكلاته*، ص ٦٣.

^٢ — المصدر السابق، ص ٧١.

الأخرى في الظاهر، يستدعيان لغة من هذا الطور، لا تفضي ولا تنتهي في مدلولات محددة؛ لأنها تصل بما لا ينتهي، وتكونه في طبيعتها القولية ذاتها، فهي لغة إيماء مجدها خارج عن "الحرف" تبدي ولا تقطع، وتشفّ فلا تستنفذ.

ومن هنا كانت الترجمة بها تزيد المشار إليه بعدها في عملها على تقريريه، وتزيده غموضاً في معراجها اللغوي إليه، بلغة هي من خارج طور اللغة.

ومثل ذلك، يمكن الغوص على ما تكتنه حدوس اليافي التي تنفتح على شكل ومضات مفاجئة في سياق الدراسة، كما في التعليق الذي يسجله على شاهد آخر، فيقول^(١): "أُلست بجد أن التعبير شديد التجريد، وتعجب لهذه الكلمات من دون شكل ولا نطق ولا صوت، ثم تخار في الحبيب ذي الصفات المتنقابلة المتضادة، لا تناهه رسوم الصفات ولا غيرها".

لا شك في أن هذه اللغة التي تنفر من محددات اللغة، هي اللغة الصوفية بامتياز، لكن اليافي بدلاً من أن يذهب بعيداً في الحفر والاستقصاء والتأنويل، نراه، على خلاف ذلك، سرعان ما يلقي بهذه اللمع، أو سرعان ما يقدح زناد هذه الحدوس، ليعود، بعد ذلك، إلى متابعة سياق التناول المحکوم باستراتيجية "البيداغوجية" كما ذكرنا من قبل.

ومثال ذلك ما يكتفي به، عقب إبراد قصيدة الحالج، التي أثبّتنا بعض أبياتها، إذ يقول^(٢): "انظر إلى استعماله اسم الفعل (لبّيك) وتكلّمه له، فكّلّ ما يفيده هو الاستجابة مع الحركة الدالة عليها. وتأمل هذا التقابل: أدعوك بل أنت تدعوني (...) وكذلك (أدنو فيبعدين خوفي فيقلقني شوق). مثل هذا التقابل يزيد في تعريفنا خصائص الفكر الصوفي. وإذا أراد النداء لم يجد إلاّ ما يشعر به في نفسه كالسرّ والنجوى والقصد والمعنى والوجود والهمة والنطق والصمت ونفسه كاملة وسمعيه وبصره وجملته وتفاصيله".

ب — في معاجلة الرمز الصوفي:

^١ — المصدر السابق، ص ٧٤.

^٢ — المصدر السابق، ص ٨٩.

يتخذ اليافي من ابن الفارض مثلاً على استخدام الرمز، في مقابل التجريد عند الحالج، ويحرص في انتقاله بين الجانبين على إبراز الفارق الأسلوبـي، وإيصالـح اختلاف خاصـيات التعبـير لدى كـلـ منهما. فإذا كان التجـريـد مـقـرـونـاً باـسـهـلـاـكـ الصـوـفـيـ نـفـسـهـ فيـ خـصـمـ التجـربـةـ، فـإـنـ استـخـدـامـ الرـمـزـ وـالـتـمـثـيلـ وـغـيـرـ ذلكـ، يـتـحرـضـ معـ طـورـ الإـفـاقـةـ وـمـحاـولـةـ التـعـبـيرـ عـنـ الـأـذـواقـ وـالـمـواـجـيدـ، وـعـنـ شـدـةـ المـعـانـاةـ فيـ اـصـطـلـامـ التجـربـةـ.

في سـبـيلـ التـدـلـيلـ عـلـىـ ذـلـكـ، يـتـرـقـفـ اليـافـيـ عـنـ شـوـاهـدـ مـتـخـيـرـةـ يـعـرضـ لهاـ منـ شـعـرـ ابنـ الفـارـضـ، ثـمـ يـشـرـحـ ماـ فـيـهاـ منـ الصـورـ الـخـسـيـةـ الـلـصـيقـةـ بـشـؤـونـ الحـبـ الـإـنـسـانـيـ، وـيـخـلـصـ منهاـ إـلـىـ القـوـلـ^(١)ـ:ـ وـهـكـذاـ نـفـهـمـ طـرـيـقـةـ الصـوـفـيـةـ فـيـ التـعـبـيرـ وـإـنـهـ يـرـيدـونـ أـنـ يـوـحـوـاـ بـحـالـهـمـ النـفـسـيـةـ وـالـوـجـادـانـيـةـ، وـلـذـلـكـ يـسـلـكـونـ هـذـاـ النـهـجـ مـنـ الـبـيـانـ الرـمـزـيــ.

مـجـالـ الرـمـزـ، إـذـاـ، هوـ مـجـالـ الإـيـحـاءـ لـاـ مـجـالـ الـوـصـفـ وـالـخـصـرـ وـالـتـحـدـيدـ، وـمـنـهـ مـاـ يـجـرـيـ عـلـىـ استـعـمالـ شـيـءـ حـسـيـ لـلـإـشـارـةـ إـلـىـ أـمـرـ لـاـ يـدـرـكـهـ الـحـسـنـ، وـيـحـتـاجـ الـمـتـأـمـلـ مـعـهـ إـلـىـ اـسـتـخـلـاصـ حـالـةـ مـاـ يـسـلـسـلـةـ مـنـ تـفـكـيـكـ الـغـمـوـضـ. وـهـنـاـ يـبـنـهـ الـمـؤـلـفـ عـلـىـ إـنـشـاءـ الـفـرـقـ —ـ كـمـاـ هـوـ عـنـ الـقـوـمـ —ـ بـيـنـ الـإـشـارـةـ وـالـعـبـارـةـ،ـ وـيـعـلـلـ جـوـءـ الـمـتـصـوـفـةـ إـلـىـ الـاسـتـخـدـامـ الرـمـزـيـ —ـ الـإـشـارـيـ مـنـ دـاـخـلـ عـلـاقـهـ بـمـوـضـعـهـ،ـ فـيـقـوـلـ^(٢)ـ:ـ وـلـمـاـ كـانـتـ الـعـبـارـةـ مـوـضـعـةـ لـإـلـاحـاطـةـ بـالـفـكـرـةـ،ـ وـكـانـتـ الـفـكـرـةـ هـنـاـ أـعـلـىـ وـأـجـلـ مـنـ أـنـ تـحـصـرـ وـأـنـ تـحدـّـ وـمـنـ أـنـ يـحـاطـ بـهـاـ،ـ جـلـأـ الشـاعـرـ إـلـىـ الـإـشـارـةــ.

لـاـ شـكـ فـيـ أـنـ مـثـلـ هـذـهـ إـلـاـحـاتـ تـدـلـ عـلـىـ اـكـتـنـاهـ الـيـافـيـ الـعـمـيقـ لـمـوـضـعـ التـعـبـيرـ الصـوـفـيـ،ـ لـكـهـ كـمـاـ رـأـيـناـ مـنـ قـبـلـ —ـ لـاـ يـعـضـيـ بـتـحـلـيلـ الـطـبـيـعـةـ الرـمـزـيـةـ فـيـ الـلـغـةـ الصـوـفـيـةـ إـلـىـ أـعـوـارـ بـعـيـدةـ،ـ يـمـكـنـ أـنـ تـضـيـءـ عـتـمـاتـ التـجـربـةـ،ـ أـوـ تـجـعـلـنـاـ نـسـتـشـعـرـ شـيـئـاـ إـضـافـيـاـ مـنـ عـمـقـ ذـلـكـ الـجـهـولـ،ـ كـمـاـ أـنـهـ —ـ بـفـعـلـ اـكـتـفـائـهـ بـتـلـكـ إـشـارـاتـ الـخـاطـفـةـ —ـ لـاـ يـخـوـضـ فـيـ تـلـكـ الـمـنـاطـقـ الـتـيـ تـلـاقـيـ بـيـنـ خـصـائـصـ الرـمـزـ وـطـبـيـعـةـ التـجـربـةـ الصـوـفـيـةـ نـفـسـهـاـ.ـ وـحـرـصـاـ مـنـهـ عـلـىـ الـمـلـامـسـةـ الـقـرـيبـةـ الـتـيـ يـقـضـيـهـ طـابـعـ الـدـرـاسـةـ ذـوـ الـأـهـدـافـ إـلـاـبـلـاغـيـةـ الـتـوـصـيلـيـةـ،ـ لـاـ يـتـوـغـلـ فـيـ الـكـشـفـ عـنـ الـهـوـةـ الـتـيـ يـفـتـحـهـاـ أـمـامـنـاـ الرـمـزـ،ـ فـيـجـعـلـنـاـ أـمـامـ قـاعـ سـحـيقـ

^١ عبد الكرم اليافي، التعبير الصوفي ومشكلاته، ص ٩٠.

^٢ المصدر السابق، ص ٧٨.

تلازم المجهولات معلومه. ويعني ذلك أنه — اكتفاءً بالمسح والتتبع وإفراد خيوط الموضوع والنظر في عوامل تطوره الذاتية والموضوعية — لا يغوص على الروابط الخفية التي تصل الرمز بالمنابع الحيوية للتجربة، ولا يدفع باتجاه ما يمكن أن يتكشف عنه من سبل الربط بين الحالات، أو بين الأفاني الأساسية كما تتخض عنها التجربة في رؤية العلاقة بين الله والعالم والإنسان من هذا المنظور، أو من جهتي الرمز والتجريد.

من هنا كنا نجد اليافي منشغلًا عن ذلك، بتحقيق الاستجابة المرجوة لأهداف الدراسة، ومنها الامتلاك التعريفي لمستويات التعبير الصوفي المختلفة، من خلال متابعة الشواهد ومقابلتها بنصوص الثقافة الأدبية والصوفية وأدواتها العاملة في الشرح والتفسير وإنتاج المعرفة بالموضوع. وذلك ما كان يعني به في تتبع الاستخدام الرمزي، وفي إبراز المعالم الأساسية التي يقوم عليها التمييز بين جانبي الرمز: الذاتي والموضوعي، والتمثيل لكل منهم، من خلال إدراج الشواهد المناسبة والتوقف عندها، على النحو الذي يفي بغرض التحصيل والاستخلاص.

جـ— تركيب:

على الرغم من ذهاب اليافي، في عمله هذا، إلى جلاء جانبي التعبير الصوفي المتقابلين، كما يوضح في مستهلّ الدراسة، فإنه مما لا يخفى على أهل النظر والاختصاص أن هذه القسمة مسوقة باستراتيجية البحث التي تخدم غاياته الأساسية؛ ولذلك يمكن القول: إن هذين الجانبين متكملان، ولا سبيل إلى الفصل المطلق بينهما؛ ذلك أن معظم الشواهد تظاهرة على الجمع بينهما، مع استبقاء إمكانية التغلب في طغيان أحدهما على الآخر. ولا يفوت اليافي أن ينبئه على ذلك بقوله^(١): "على أن الأسلوب المحرّد والأسلوب الرمزي لا يوجد كلّ منهما صافياً صفاءً تماماً بلا شوب، وإنما يغلب على بيان الصوفي أحد الاتجاهين".

مع الإقرار بما سبق، نلاحظ أن اليافي يفرد المجال لتناول كلّ من أسلوبي الرمز والتجريد باستقلال عن الآخر أو في مقابله، ذلك أن بيان أحدهما يعتمد على نفي الآخر، أو على قيامه بخاصيات ضدية لما يترافق به. وأهمّ من ذلك أن اليافي — تحت ضغط التوجّه العام الذي يحكم البحث — لا يلتفت، بعد

^١ — اليافي، عبد الكريم، التعبير الصوفي ومشكلته، ص ٦٤.

استفراغ الجهد في دراسة كلّ منها، إلى إنتاج التركيب النافي لضرورات العزل والإفراد في بحث كلّ منها مستقلاً عن الآخر. وأظنّ أن مثل هذا التركيب من شأنه أن يعيد إنتاج اللحمة بعد التقسيم والفصل بين جانبي التعبير الصوفي. ولعلّ في ذلك ما يعول عليه في إعادة النبض الحيوى إلى النصوص غبّ ما نالها من جفاف التخطيط والاصطدام المدرسي، فضلاً عما يتائى للتعبير الصوفي من مردودية النظر إليه في تكامل جانبيه وردد واحدهما على الآخر، بما من شأنه أن يعمّق البحث، ويستمر الإمكانات على نحو أمثل في إنتاج معرفة بخصوصية التجربة، وتقلب آناتها، وتكسر مسارها، وانقلاب آناتها، في مساواقة درجات التبلّج وصور التجلي المتغيرة آنًا بعد آن^(١).

وحتى لا نغالي في ذلك، فنجحب ما ينطوي عليه عمل اليافي من الإمكانات المكبوحة، والرؤى التي تمّ اختزانتها، توكيداً بمحرى الدراسة وخطّها العام، نسارع فنقول: إن الباحث — على الرغم من التزامه ما قرّره من جلاء جانبي التعبير الصوفي — لم يتوانَ، بفضل بصيرته النافذة، عن تسريب الإلاعات التي يتجاوز إشعاعها الحدود المرسومة. ولنا أن نستشفّ ذلك من بعض تعليقاته الكاشفة عن ملكته الذاتية، وعن قوة العارضة التي تبوز إجراء الفصل المتبّع، وإن تبدّى إشعاعها في إطار الإفراد الخاص بهذا الجانب أو ذاك.

نسوق على ذلك مثالاً من كلام اليافي على التجريد، ونقابله مثالاً من كلامه على الرمز، لنشتت من خالهما صحة ما سبقت الإشارة إليه من ثاقب نظره الذي يخترق حدود التقسيم الإجرائي، ويرسّح، من داخل واقع الإفراد، ما يصل ضمناً، بين جانبيه. ففي كلامه على الجانب الأول، جانب التجريد، يقول: "ذلك أن الصوفي يساق في بعض الأحيان إلى رفض التشبيهات والاستعارات كلما وجد نفسه تجاهها، بل ينصرف أيضاً عن مراعاة صحة الألفاظ وانسجامها وإعرابها، فكأنما زلزلَ كيانه زلزالاً شديداً، فزلزل بدوره كيان الأساليب الصحيحة المتعارفة (...). دراسة هذا النوع من البيان القوي المنهار، إذا صحّ هذا الوصف المتضاد، تومئ إلى قوة اتجاه التجربة وشدة اندفاعها وعلوها السامي".

وفي كلامه على الجانب الثاني، جانب الرمز، يشير في صفحات مختلفة من الدراسة إلى تلك الحالات الروحية العالية التي تضع أصحابها أمام ما لا يحيط به الوصف، وهو ما يتطلب اطراح أساليب

^١ — بنظر: سلبيتين، وفيف، الرؤى الأبدية، ص ٩٠، ١٠٦.

القول المعهول بها، والبحث عن طرائق أخرى لمجوزها ومتعداتها. ومن هنا كان إثمار غامض التلويع على واضح التصریح، وخفی الإشارة على جلیّ العبارة.

ألا ترى أن زلزلة اللغة هناك تجعل التجريد يلتقي هنا بمحاجل الرمز الذي يعطّل وظيفة اللغة الأساسية ويمنعها من أن تكون ذاكـها ؟ أليس تشويش الأساليب المتعارفة هو فعلاً نوعياً موازياً لتزلزل الكيان الصوفي في حماة التجربة تزلزاً يعصف بواقع تناهيه وانحصرـه، ويدفع به إلى التفلت من شروط الضبط والتقييد في تعقل النظام الاجتماعي اللغوي، فيعمل على هدمه وتشويش انتظامه، كما يعمل الرمز على تعكير صفاء اللغة وتعطيل قدرتها على الإفصاح والإبانة، فيكون غموض لغة الرمز مساوياً لغموض التجربة نفسها؟

الحقّ أنّ ما ينسرب في كلام اليافي من إلماعات وحدوس بارقة يشفّ عن ذلك، وإن كان يحتاج إلى فكّ مغاليق الإشارة وتثبيت لحظة انقادها الخاطف. ويعني ذلك، في عمق الوعي النقدي، أن وراء هذا المبنول في التزام التقسيم الذي سارت عليه الدراسة ما يجمع بين جانبي الرمز والتجريد؛ ففي المترعين كلّيهما يغدو الكلام الصوفي، رمزاً أو تجريداً، تعليقاً لعمل اللغة، وتحوياً لها، وتحولاً بها في أفق هذا المعراج.

الخاتمة

يتوفر هذا البحث على نقد الجانب التعليمي، في عمل اليافي المذكور، ويبيّن عدم كفايته، على الرغم من الوظائف التي يؤديها، ذلك أنه، في نحوه العام، يحصر التناول في حلووده القرية، التي تقتصر على التعريف، والتمييز، والتقطيع، وإنشاء الخلاصات الضرورية للإمام بموضوع الدراسة. يلازم ما سبق التوجّه إلى نقد الجهد التحليلي للشواهد، وهو ما وقف به الباحث عند دوائر القراءة الشارحة، الموظفة في خدمة المسعى التعليمي، الذي يطغى وبهيمن، ويوظّف مختلف العناصر من أجل الغاية التي ينعقد لها. على الرغم مما سبقت الإشارة إليه في هذا السياق، فإن القراءة المقدمة، لعمل اليافي، لم تكتفى بتوضيح إطار التناول فيه، بل ذهبت، أبعد من ذلك، إلى تبيّن الرؤى المضمرة، وإلى الكشف عمّا ينطوي عليه جهد اليافي، في بحث مشكلة التعبير الصوفي، من إمكانات الخصوصية، وعمق النظر، وغير

ذلك مما يتلامع خلف إشاراته السريعة، التي كان ينصرف عن إشباعها، استجابة للأهداف العامة التي وقف البحث عليها.

وأحرىً، فقد جرى التنبيه، في هذا البحث، على ضرورة رد جانبي القسمة المتبعة، أحدهما على الآخر، بعد استفراغ المؤلف جهده في التمييز والتحديد والتوضيح، من أجل الغوص على المكامن العميقية، التي توحد بين جانبي التعبير في أفق التجربة الصوفية.

من خلال ما تقدم، تتبدّى أهمية البحث، في عمله على الرفد والتوسعة والتعويق من جهة، وفي حفظه للدراسات النظرية والتطبيقية، في حقل التصوّف، على تحطّي الطوابع المدرسية الاختزالية، من جهة أخرى، تحقيقاً لمزيد من الكشف وإعادة البناء.

قائمة المصادر والمراجع

- ١ — جودة، عاطف، *الرمز الشعري عند الصوفية*، الطبعة الثالثة، بيروت — لبنان: دار الأندلس، ١٩٨٣.
- ٢ — سليمان، وفيق، *الزمن الأبدى*، الطبعة الثانية، دمشق: دار المركز الثقافي، ٢٠٠٧ م.
- ٣ —————، *الشعر والتصوّف*، (د. ط)، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، الكتاب الشهري الثاني عشر.
- ٤ — منصف، عبد الحق، *أبعاد التجربة الصوفية*، (د. ط)، المغرب: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٧.
- ٥ — اليافي، عبد الكريم، *التعبير الصوفي ومشكلته*، (د. ط)، دمشق: منشورات جامعة دمشق، ١٤٢٠ — ١٩٩٩ م — ٢٠٠٠ م.

مُصادر حِكْمَةِ الصَّبَرِ عِنْدَ نَاصِيفِ الْيَازِجِيِّ

* الدكتوره صغرى فلاحتي

** إسماعيل أشرف

الملخص

الحكمة كانت نوعاً من التعبير الذي يكشف الشعراء بها بخارهم الذاتية أو ممارساتهم اليومية، وكانوا يعبرون بها في داخلهم من فكرة أو رأي، ينقلون ذلك إلى من حولهم في مجتمعهم في القبيلة أو في الأسواق والمواسيم. واليازجي شاعر حكيم وهو من الشعراء الذين تطرقوا إلى جوانب الحكمة العديدة، خاصة حِكْمَةِ الصَّبَرِ كما اهتم بها اهتماماً تاماً. واليازجي يُعلي مقام الصبر ويُشوق الناس إليه لأن ثرته حلوة تجعل الإنسان متمسكاً بحبل الله تعالى وتزيد إيمانه وتحمي عزمه أمام بلايا الدهر.

وقد تأثر اليازجي في حكمته حول الصبر بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة ونحو البلاغة والمتين الذي كان من أعلام الشعراء وأفذاذ الحكماء في الشعر العربي القديم، إضافة إلى الأقوال المأثورة والشعر القديم والحديث وما يجري على لسان الناس من الأمثال وما يعرض له من الخواطر في اختياره للدنيا. لغته في حكمته بسيطة لا يحتاج القارئ في فهمها إلى التأمل. وقد ركّزت المقالة على محاولة إرجاع المعاني التي تطرق إليها اليازجي في أشعاره الحكيمية إلى مصادرها. وقد وجدنا اليازجي يكرر ما قاله الآخرون ولم يكن مبدعاً في خلق المعاني الجديدة.

كلمات مفتاحية: ناصيف اليازجي، الحكمة، الصبر، القرآن، نحو البلاغة.

* . أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي، طهران، إيران.

** . طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي، طهران، إيران. esmailashraf42@yahoo.com

تاریخ الوصول: ١٢/١١/١٣٩٠ هـ - ١٦/٠٩/٢٠١٢ م تاریخ الفیول: ٢٦/٠٦/١٣٩١ هـ - ١٦/٠٩/٢٠١٢

المقدمة

إن الحكمة هي الكلام المعمول المصنون من الحشو؛ و بما أن الحياة تقوم على الخير والشرّ و بما أن الإنسان يصطدم دائمًا بالموت وبما أنه يعيش في المجتمع ويتأثر به، فلابد له من الإحساس بالفرح واليأس والخوف والشجاعة والحب وغيرها من الإنفعالات التي تتناوب في تسييره. وهنا تأتي الحكمة وتظهر فجأة أمام عينيه فتبعده عن الخيانة وتحضه على التسامح وتعزز إيمانه بالقضاء والقدر وتحثه على الصبر في المصائب والمشاكل^١. إن الحكمة في الشعر هي ذروة الأدب و قمة ما تجود به القرحة، ومن الشعراء الذين عرّفوا بنظوماتهم، منهم زهير بن أبي سلمي، و وليد بن ربيعه في الجاهلية وحسان بن ثابت الأنباري في العصر الإسلامي والمتّي في العصر العباسي وابن الوردي في عصر الانحطاط وأحمد شرقى وناصيف البازجي^٢ في العصر الحديث.

حكمة البازجي تدور حول ثلاثة محاور رئيسة هي الموت والحياة، والعلم، والصير. تتطرق في هذه المقالة إلى الصير ومصادره، لأن الصير يبحث على الفضائل الإنسانية القيمة ويدعو منذ أقدم العصور إلى الالتزام بجادة الحق والصواب، واستناداً إلى وصايا القرآن العديدة في التزام بالصير إزاء المشاكل و أيضاً بسبب كثرة المصائب في العالم وتأكيداً لآمنتنا على الصير، اخترنا هذا المخور أساساً لبحثنا في هذه المقالة عسى أن يكون مفيداً ومثمراً.

^١. سراج الدين محمد، **الحكمة في الشعر العربي**، ص. ٥.

^٢. ولد البازجي في كفر شيماء (لبنان) ١٨٠٠م وإنصل بالأمير الشهابي سنة ١٨٢٨م، فاستكنته و فربه نحو ١٢ سنة، فلما نفى الأمير سنة ١٨٤٠م إنصل ناصيف في بيروت بعائلته و كرس نفسه للمطالعة والتأليف والتعليم و مراسلة معاصريه من الشعراء والأدباء وخرج على طبقة من الأدباء وله في شعره أسلوب سهل وكتير من أشعاره حرى بحرى الأمثال. كان البازجي متضلعًا في العلوم العربية وملماً بعض علوم عصره كالطب والموسيقى وله كتاب مقامات نسج فيها على منوال المهندي والحريري وسمى جمع البحرین وإشتهر به. (باسين الآبوی، في محراب الكلمة، ص ١٤-١٥). يقول مارون عبود: «إن ناصيف بطلع في سره خلف القدماء و ينفوق على شعراء عصره بالرثاء المملوء حكمة و هو يرسل الشعر ليناً وفي جميع أغراضه يمشي على مهل. وجهد في زمن كانت روح الشعر فيه تنازع، فحسبه أنه كان خير شعراء زمانه تقلباً، فالتجدد في ذلك الزمان لم يكن في الحساب». (ناصيف البازجي، ديوان، ص ٦ - ١٢)

الموضوع هذا جديد ولم يهتم به الباحثون مع أنه قد اعنى الكثير من الباحثين بالحكمة، منها الحكمة عند زهير بن أبي سلمى^١، الحكمة في معلقة طرفة بن العبد^٢، الحكمة عند ابن الوردي^٣، الحكمة في الشعر العربي المعاصر^٤، والحكمة في شعر شوقي^٥، ولكن ما تطرق إلى الصير ومصادره لدى البازجي باحث حتى الآن.

المنهج الذي اتبّعه البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، وتحدثنا فيه عن الشعر الحكمي وتطور الحكمة. إضافة إلى أننا تكلّمنا في هذه المقالة عن مصادر حكمة البازجي وعن أقواله الحكيمية حول قضية الصير في ديوانه ومقاماته وتأثّره بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية ونفح البلاغة والأداب القديمة على وجه التفصيل. وأيضاً تحدّثنا عن لغته في حكمة الصير، وقمنا بشرح أبيات الصير التي أنسدّها البازجي.

يحاول هذا البحث الإجابة على الأسئلة التالية:

١. ما هي أقوال البازجي الحكيمية حول الصير؟

٢. بأيّ لغةٍ بين البازجي حكمة الصير؟

٣. هل كان البازجي شاعراً مبدعاً في خلق المعان الحكيمية حول الصير أم قلّ القدماء؟

الشعر الحكمي في الأدب العربي

إنّ الحكمة هي ثمرة تجارب طويلة ونظر ثاقب في أمور الحياة وهي نظرات في الحياة والموت وتأمل في أسرار الكون. والشعر الحكمي هو «الشعر الذي يعبر عن تجربة ذاتية أو مشاهدة عامة بتأمل أو

^١ - أبوالفضل رضائي وعلي ضبعمي، الحكمة في معلقة زهير ابن أبي سلمى، مجلة اللغة العربية وآدابها جامعة طهران، العدد الرابع، السنة الثامنة، ٢٠٠٦.

^٢ - أبوالفضل رضائي وعلي ضبعمي، الحكمة في معلقة طرفة بن العبد، مجلة جامعة الزهراء العلمية الحكمة ، الرقم ٦٧، السنة ١٣٨٦.

^٣ - محمد آبدانان مهديزاده، الحكمة في شعر ابن الوردي، آفاق الحضارة الإسلامية، العدد الواحد والعشرون، السنة الحادية عشرة.

^٤ - محمد آب بيكر، الحكمة في الشعر العربي المعاصر، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة فردوسي، مشهد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٣٧٦ هـ.

^٥ - ماجد بن مرزوق بن عبدالله الدوسري، الحكمة في شعر شوقي. رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، كلية اللغة العربية (فرع اللغة العربية قسم الدراسات العليا).

وعيٍ. والهدف منه تقرير مبدأً أو توجيهه سلوك إنسان أو مجتمع، والسمو إلى ما يعود إلى خيره وصون كرامته أو يوجه إلى الأخبار الطالعة في جملة مواد الإرشاد الأخلاقي والتعليم التربوي. يشمل هذا الشعر القصائد والمقطوعات والأبيات التي يودعها الشعراء خلاصة تجاربهم في الحياة وعصرة معاناتهم الإجتماعية والمصيرة لإذاعتها في الناس تعبيراً عن موقف ورسالة تعليمية وتربيّة يتعظ بها المتعظون وهكذا يتحدد الشعر الحكمي بأئمه خلاصة نظرية تقوم على التبصر في شؤون الحياة عامة واستخلاص العبرة منه وصوغها الصياغة الفنية الممكنة التي تتمتع بإمكان البقاء. مما يتيسر لها من عطش الفكره والقيم الإنسانية ومن التعبير وجمالية الشكل في آنٍ». ^١ ذخر الأدب العربي في كل عصر من عصوره من حكماء عبروا عن آرائهم وتجاربهم الخاصة في أقوالٍ من النظم والنشر، والحكمة التي تصدر من أفواههم هدف إلى النصح والإرشاد والموعظة، وهي سراج الأمة في أمورهم المختلفة خاصة في ترقية مستوى حياتهم الفكرية والعقلية وبصل الناس بواسطتها إلى أعلى الدرجات في الدنيا والآخرة.

تطور الحكمة

إذا طرقنا إلى الحكمة من العصر الجاهلي حتى عصرنا الحاضر نرى أن «الحكمة في الجahليّة كانت وليدة حوادث الدهر وتجاربها لا وليدة العلم الصحيح والتفكير العميق وهي مستفادة من حياة البدوي وأخلاقه وعاداته، مصطبغة بصبغة خاصة، ملتصقة شديدة الالتصاق بالصحراء وحروب البدو وغزوائم». ^٢ ومعظم الموضوعات التي تناولها شعراء الحكمية الجahليّة تدور حول الموت والكرم ومصير الإنسان وأحداث الدهر. وأما العصر الإسلامي فتتحرّج مصدر جديد في هذا العصر وهو القرآن الكريم حيث كثرت الحكمة وتتأثر الشعراء بهذا المنبع العظيم وتغيّر مدلول الحكمة بتأثير الثقافة الإسلامية والقرآن الكريم وظهرت المعاني الإسلامية فيها وغلب عليها الطابع الإسلامي. ^٣

أما الشاعر الأموي فقد إقتبس حكمته من القرآن والحديث النبوى، وهذا المصادران خلعا على الحكمة الشعرية ظلالاً قدسيةً، لأنهما ربطا التجارب الإنسانية بالشريعة السماوية واكتسبت

^١ - فواز الشعار، الأدب العربي، ص ٤٥.

^٢ - بطروس البستاني، أدباء العرب في الجahليّة وصدر الإسلام ، ص ٨٠.

^٣ - محمد حسين فضل الله، الحكمة في خط الإسلام ، ص ٨.

حكمتهماسعة في الأفق وتنوعاً في الأفكار، وهذه الأشعار التي تقتبس من القرآن أوقع في النفس وألصق بالقلب^١. وقدكثرت الحكمة في العصر العباسي واختلفت عنها في الجاهلية و صدر الإسلام، وتعددت روافدها الأجنبية بتنوع الثقافات التي عرفها العرب من الفرس والهنود واليونان وأصبحت قائمة على مذهب فلسفى وأدلة عقلية وتفكير صحيح ولم تبق ممحورة في ما توحيه للشعراء بتجارب الأيام وحوادثها^٢. وقد ارتفعت الحكمة في هذا العصر بعد نقل الفلسفة اليونانية، فاصطنعها الشعراء واعجلا حياة مستفأة من الآراء الفلسفية ومن التجربة العلمية كما يبدو ذلك عند أبي قحافة والمتنبي ثم تطور هذا الفن حتى أصبح مع أبي العلاء فلسفة اجتماعية^٣.

كانت الحكمة في الشعر الأندلسي ضعيفة الإنتاج، ساذجة التفكير، بدائية التصور، لا تدلّ على ثقافة ناضجة وعلم واسع، والجانب الفكري فيها ضعيف، وتنوع الاتساع والعمق الذي نراه في الشعر المشرقي لا نراه عند شعراء هذا العصر، لأن الفلسفة والمنطق لم ينتشرَا في بلاد الأندلس إبان دخولهما فيها كما انتشرا في البلاد الشرقية ليستسغى منها الشعراء.

أخذت الفلسفة الأنجلوسaxonية بالوضوح والإزدهار في القرن السادس للهجرة، وبنجد شعراء الأندلس قد اقتدوا أثر المشارقة في هذا الفن و فاقوهم فيه^٤. كان تطور الحكمة في المغرب ضئيلاً بسبب تقلبات هذا العصر كما أن الحكمة «لم تسصر حين ظلت تحفظ بوجوده لم يعبر مؤلفات وتطبيقات خاصةً ونوعيةً وإنما تتمثل في حركة تأليفٍ كان أفضل ردًّا على ما خسرته المكتبات بمجموع المغول وهو يعبر كبراً عن مفهوم الحكمة في التطبيق والتيسير اللذين يرقدان من الوجهي مُحصّنَين بالعصمة ويصبان في الحياة كماً لا ينضب ونوعاً لا يثنى أبداً إلا أنه لم يفهم، فلم يطبق لقصور العقول أو لغاضبيها عنه لأنَّه لا يؤرّدَ إلى مصالح الناس الدينية»^٥. والشعراء الذين تطرقوا إلى الحكمة قليل بالنسبة إلى العصر العباسي بسبب ما نراه في هذا العهد من هجوم المغول واحتراق المكتبات.

^١- غاري طليمات وعرفان الأشقر، *تاريخ الأدب العربي (الشعر في عصر النبوة والخلافة الراشدة)*، ص ٤٣٨ .

^٢- بطرس البستاني، *أدباء العرب في الأعصر العباسية*، ص ٣٠ .

^٣- فؤاد أفرام البستاني، *المجاهي الحديثة*، ص ٢٩٩ .

^٤- بطرس البستاني، *أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث*، صص ٦١ و ٦٠ .

^٥- محمد آبدانان مهدي زاده، *الحكمة في شعر ابن الوردي*، آفاق الحضارة الإسلامية، ص ٤٠٣ .

مال الشعرا في العصر الحديث ينظرون إلى القرآن والأحاديث النبوية وخلطوا أشعارهم الحكمية بالقرآن والأحاديث والأقوال المأثورة، وما يجري على ألسنة الناس من الأمثال والاعتبارات وما يتعرض للحواظر في إختبار الدنيا، ولم يكتفوا بهذا الحدّ ومتّعوا من الآداب القديمة في بيان أشعارهم الحكمية، وهذه الأشعار تأثير عظيم في قلوب الناس للإرشاد إلى طريق الخير.^١ ونرى هذا التأثير واضحاً في شعر كثير من الشعراء المعاصرين خاصة الشعرا الذين جعلوا الحكم نصب أعينهم معتقدين بأنّها متّأثرة بضميرهم الصافي ومزيع بالقرآن والأحاديث النبوية ولها أهمية كبيرة في مصير الناس الدينيّة والأخرويّة.

إنّ الحكمة تهدف إلى النصح والإرشاد والموعظة والتحثّ على الفضائل والتحذير من الرذائل وهي تعامل المضامين الإيجابية كالعلم والجود والكرم، وأيضاً تعامل المضامين السلبية كالبخل والغيبة.^٢ والنفوس ترتاح إلى شعر الحكمة وتقبل عليه أينما وجده، ولعل السرّ في ذلك راجع إلى قيمة هذا الشعر، فهو من ناحية يضيف إلى تجاربنا الخاصة في الحياة تجارب من سبقونا، فنفيده منها، ومن ناحية أخرى يُظهرنا على ما يُقرّه أو يُنكره الحكماء من أخلاقٍ وسياسة مجتمعاتهم.^٣ وأيضاً يُظهرنا من دراسة مضامينهم الحكمية أنّهم قد أدركوا المقام في إظهار آرائهم الحكمية إذ نرى تأثير أقوالهم في البيانات التي يعيش الناس فيها.

طرق اليازجي إلى الحكمة

إنّ اليازجي شاعر حكيم يحفظ القرآن الكريم، وقد أعجب بشعر المتّي شاعر الحكمة، حيث قام بشرح ديوانه. وأيضاً اهتمّ اليازجي بالرثاء اهتماماً تاماً في ديوانه وله أصدقاء كثيرون رثاهم كلّهم ويفتح الشيخ ناصيف رثائاته بأبيات حكمية. إضافة إلى هذا نرى الشاعر يصف أحوال الدهر وتقلبات عصره، وعندما يتعب منها يتمنى الموت والخلاص من الدنيا وفي النهاية يلجأ إلى الحكمة

^١ . هنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، ص ٥٦.

^٢ . صادق عسكري، الحكمة بين المتّي وسعدى، صص ١١ و ١٠.

^٣ . عبدالعزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص ٢٠٨.

لتسكين آلامه. وأيضاً كانت الأوضاع السياسيةُ في العصر الذي عاش فيه ناصيف مضطربةً وكان عصره عصرَ انحطاطٍ وظلمٍ. لذلك نرى اليازجي تطرق إلى الحكمة في أشعاره.

مصادر الحكمة في شعر اليازجي

كان اليازجي في الشعر معجباً بحكمة المتنبي و كان يعتبره إماماً في الشعر ويتبّع حسناته ويمتنع عن سيئاته، وهو تأثّر بالمتنبي في إنشاد أشعاره الحكيمية^١ ، لأنّ المتنبي من أفذاذ الحكماء في الشعر العربي القديم ولله مكانة مرموقة بين شعراء الحكمة، حيث اشتهر بشاعر الحكمة، وإيضاً شرح اليازجي ديوان المتنبي وسماه: «العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب» وأعجب به، فعلى هذا نرى اليازجي جعل المتنبي إماماً له في إنشاد أشعاره الحكيمية. وقد اهتمّ الأدباء والعلماء اللبنانيون عامة بنهج البلاغة وأعجبوا به أشدّ الإعجاب فتناولوه شرعاً وتحقيقاً وتبريرياً وقباساً وتضميناً.

ولم يشذّ اليازجي عن بقية الأدباء والعلماء فاقبس، أيضاً، من القرآن الكريم والأحاديث النبوية ونهج البلاغة اقتباساً جيداً في حكمته. إضافة إلى هذا، اعتمد الشاعر اللبناني في حكمياته على الأقوال المأثورة والشعر القديم والحديث وما يجري على ألسنة الناس من الأمثال والأقوال وما يعرض له من الخواطر في اختباره للدنيا^٢.

تأثير اليازجي بالقرآن والحديث النبوى ونهج البلاغة

اهتمّ اليازجي بالقرآن اهتماماً كبيراً، وهذا الأمر يرجع إلى أنّ القرآن نزل باللغة العربية، لذلك تأثّر شعراء العرب عامتهم بهذا المنبع العظيم بقطع النظر عن مسلكهم، كما أنه نشاً وترعرع في لبنان في بيته عاش المسلمين والمسيحيون فيها جنباً إلى جنب، فتأثّر، أيضاً، بالحديث النبوى ونهج البلاغة واعتقادات المسلمين وأدابهم وسننهم.

^١ - عبسى ميخائيل سابا، *نوعي الفکر العربي*، ص ٩٦.

^٢ - حنا الفاخوري، *الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)*، ص ٥٦.

إضافة إلى أن ثقافة اليازجي الإسلامية ومعرفته بالألفاظ الاصطلاحية الدقيقة وعلمه بالمسائل الفقهية التي يرثها من القرآن، جعله يتأثر بهذا المنبع العظيم في حكمته^١.

أقوال اليازجي الحكمة حول الصير

حياة الإنسان مليئة بالمصائب والمشاكل وبما أن الإنسان يعيش في المجتمع، فهو يواجه هذه المشاكل، وفعليه أن يتحلى بالصبر لأن الصبر زينة حياة الإنسان. تطرق اليازجي إلى الصبر في حكمته، والصبر عنده في أعلى الدرجات. قمنا في هذا القسم من حكمياته بإيراد أشعاره الحكمة حول الصبر وشرحها وذكر نموذج من مصادره الحكمة، وإضافة إلى هذا تحدثنا عن كلامه الحكمي حول الصبر في مقاماته.

١. مفتاح الظفر هو لزوم الصبر

يقول اليازجي إنَّ الهدفَ من الصبر هو إحياء الآمال بعد فشلها. ينشد الشاعر من البحر الكامل:

ولقد صيرتُ على البلا ومطامي
ترجمو بياضَ الحظِّ بعد سواهٌ^٢

يقول اليازجي في مقاماته: «وعليك بالصبر في الشدائِد، فإنه للفرج نعم القائد»^٣.

ويقول: «مازلنا نصیر في ذلك الديجور الأربد حتى يتبيّن لنا الخيط الأبيض من الخيط الأسود»^٤. انظر إلى الشاعر لا يقول في هذه الخلفية كلاماً أو مقالاً إلا ويستند إلى الإمام علي (ع) وأقواله النيرة، يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى: «لا يعدُ الصبورُ الظفر وإن طال به الرمان»^٥.

كثير من هذه الأقوال التي صدرت عن الإمام، يصدر عن لسان شاعرنا ولكن في زيق جديٍ. وهذا يخبرنا عن تأثره بالإمام علي (ع) وأقواله الحكمة.

^١ - ظافر الفاسي، اليازجي والقرآن في مجمع البحرين، المشرق، ص ٦٠.

^٢ - ناصيف اليازجي، الديوان، ص ٣٦٠.

^٣ - ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، المفامة الثانية والتلائون تعرف بالعاصمة، ص ١٩٣.

^٤ - المصدر السابق، المفامة الثانية عشرة تعرف بالأزهرية، ص ٦٧.

^٥ - علي ابن أبي طالب، فتح البلاغة، حكمة ١٥٣.

نستنتج من هذه الموازنة أن الصبر والظفر صديقان من القدم، وهناك علاقة مزدوجة بينهما. فالصبر يبتلُ العسرَ باليُسِرِ وفي إثره يأتي الظفر، فإذا صبر المسلم على البلايا والمصائب فرج الله كربته ووعده باليُسِرِ. جاء في القرآن: «إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا».^١ كما جاء في المثل المعروف: «مَنْ صَبَرَ ظَفَرَ». ويكشفنا كلام مولانا (ع) عن إطالة الكلام وأخيراً لابدًّا من يريده أن يكون مصدر إفادة الناس فعليه أن يتحلى بزينة الصبر حتى ينتفع به الناس.

٢. الصبر يبتلُ العسرَ باليُسِرِ

يسعنين اليازجي في بيان قيمة الصبر بالتشبيه حيث يقول كما أنَّ الماء يطفئ شدةَ النار وحدَّها، كذلك الصبر يطفئُ الحزنَ، ويحفظ القلبَ من الحقدِ والحزنِ ويعيشه في سلامٍ وهو يبتلُ العسرَ باليُسِرِ. يقول في البحر البسيط:

هذا الذي تحمدُ الأحزانَ جُرّعْتَه
كبارِ الماءِ يطفئي حَدَّةَ النَّارِ

وينحفظُ القلبَ باقٍ في سلامته
حتَّى يُبَدَّل إعساراً بِإِيْسَارٍ^٢

في ما مضى، يؤكّد اليازجي مرَّةً أخرى، وبلغه مثيرة، على أنَّ الصبر هو الشفاء بحسب جرعة قليلة منه تفعل ما لا تفعله الأدوية، هذه الجرعة تطفئ حدةَ النارِ، وتحفظ القلبَ من الداء. ويقول اليازجي: «يَا أَمَّةَ اللَّهِ صَبَرُوا، إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا».^٣

يقول الإمام علي (ع) من البحر البسيط:

اصبر قليلاً فَبَعْدَ الْعُسْرِ يَسِيرُ
وكلَّ أَمْرٍ لَهُ وَقْتٌ وَتَدْبِيرٌ^٤

وأخيراً نستنتج بأنَّه قد تأتي على الأنسان مصائب كثيرة ومهمها أصابه من البلايا فعليه بالشكر والحمد لله تعالى والصبر أمامها لأنَّ الصبر ينبع الشكر بسبب تحقق الآمال. لكلَّ شيءٍ زمانٌ معين ولا بدَّ أن يزول كما نعتقد بعد الشدة راحةً ومع الدمعة بسمةً، وينقشع الظلأم. الصبر ظفر، وهو يرد

^١ - الإنشراح، ٦.

^٢ - ناصيف اليازجي، الديوان، ص ٣٦٠.

^٣ - ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، المقامة السادسة عشرة تعرف بالصورية، ص ١٠٠. وواضح أنَّ اليازجي ضمن كلامه الآية الكريمة (إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا) الإنشراح: ٦.

^٤ - علي ابن أبي طالب، الديوان المتسبِّب إليه، ص ٧٨.

مشكلات الحياة ويفحص قلب الإنسان في الصحة والأمان ويبدل إعساره باليسر كما أشار إلى نفس المعنى مولانا الإمام على (ع).

٣. الصبر سلاح صارم أمام الحوادث

شّبه الشعراء الصبر أمام حوادث الدهر بسلاح صارم، كما أن السلاح يدافع عن صاحبه، كذلك الصبر يزيل الهموم عن صاحبه. يقول البازجي من البحر الكامل:

دُهْرًا فَكَانَ الصَّبْرُ خَيْرَ سِلَاحِهِ^١

وَلَقَدْ غَزَّتْ قَلِيلُ الْهَمُومِ بِجِيشِهَا
يقول النبي من البحر السريع :

إِنَّ الْأَئْسَى الْقَرْنَ فَلَا تُرْضِهِ^٢
وَسِيفُكَ الصَّبْرُ فَلَا تُنْبِهِ^٣

نستنتج من هذه الموازنة أن الإنسان يواجه في طريق حياته الموعظ والمشكلات العديدة، ويرى المصائب والبلايا حتى يقنط ويحس بالفشل ولكن الطريق الوحيد في الوقوف أمام هذه البلايا والمصائب هو الصبر لأنّه خير سلاح للمؤمن ولا يستطيع أن يعيش في حياته إلا إذا تسلّح به.

٤. الله مع الصابرين

يقول البازجي إن الله مع الصابرين، حيث ينشد من البحر المتقارب:

صَبَرْتُ عَلَى الدَّهْرِ مُسْتَصْغِرًا^٤

استمدّ البازجي حكمته مرّة أخرى من القرآن الكريم، حيث قال الله تعالى: « يا أيها الذين آمنوا، استعينوا بالصبر والصلوة، إن الله مع الصابرين ».

نرى في هذه الموازنة أن الإنسان في هذه الدنيا يلقى المتابع والمصابع والبلايا والفتنة، فلا بد له من صبر يستعين به والله مع الصابرين وإن الله يوفي الصابرين أجراهم بغير حساب.

^١ - ناصيف البازجي، الديوان، ص ١٨١.

^٢ - ناصيف البازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ج ٢، ص ٥٧٦. (نبأ السيف : لم يقطع، القرن : من بقاومك)

^٣ - ناصيف البازجي، الديوان ، ص ٢٨٢.

^٤ - البقرة، ١٥٣.

٥. لا إخلاف في ميعاد الله للصابرین

وَعَدَ اللَّهُ الصَّابِرِينَ خَيْرًا وَعَدَهُ لَابْدًا أَنْ يَتَحَقَّقَ وَعْدُهُ . يَقُولُ الْبَازِجِيُّ فِي هَذَا الْمَعْنَى وَيَنْشُدُ مِنْ الْبَحْرِ الْكَامِلِ :

لا تَحْسِبَنَّ اللَّهَ مُخْلِفًا وَعِدَهُ^١

وَعَدَ اللَّهُ الصَّابِرِينَ بِعُونَهُ

وَأَيْضًا يَنْشُدُ الْبَازِجِيُّ فِي الْبَحْرِ الْكَامِلِ :

كَرَمًا وَلَا إِخْلَافَ فِي مِيعَادِهِ^٢

وَعَدَ إِلَهًا الصَّابِرِينَ بِلَطْفِهِ

تَأَثَّرَ الشَّاعِرُ فِي إِنْشَادِ شِعْرِهِ الْحَكْمِيِّ بِالْقُرْآنِ الْكَرِيمِ، حِيثُ قَالَ اللَّهُ تَعَالَى : «فَاصْبِرْ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَاسْتَغْفِرْ لِذَنْبِكَ وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ بِالْعُشْشَىٰ وَالْإِبْكَارِ»^٣ . وَأَيْضًا قَالَ اللَّهُ تَعَالَى : «... إِنَّ اللَّهَ لَا يُخْلِفُ مِيعَادَهُ»^٤ .

نَرِى أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ لِلصَّابِرِينَ حَقٌّ وَلَا إِخْلَافَ فِي مِيعَادِهِ وَاللَّهُ تَعَالَى يَجَازِي هُؤُلَاءِ الصَّابِرِينَ بِالثَّوَابِ الْعَظِيمِ.

٦. الصَّبَرُ دُوَاءُ الْحَزْنِ

يَقُولُ الشَّاعِرُ إِنَّ الصَّبَرُ دُوَاءُ الْحَزْنِ، يَنْشُدُ الْبَازِجِيُّ فِي الْبَحْرِ الْبَسيِطِ :

لَكُلَّ دَاءٍ دُوَاءٌ يُسْتَطَبُ بِهِ

وَلَيْسَ لِلْحَزْنِ إِلَّا صَبَرٌ مَجْهُودٌ

وَالصَّبَرُ كَالصَّدْرِ رُحْبًا عِنْدَ صَاحِبِهِ

فَإِنَّ صَبَرَكَ مُثْلُ الْبَيْدِ فِي الْبَيْدِ^٥

يَقُولُ الْإِمَامُ عَلَى (ع) فِي هَذَا الْمَعْنَى : «إِطْرَحْ عَنْكَ وَارِدَاتَ الْهَمُومِ بِعِزَّائِمِ الصَّبَرِ وَحَسْنِ الْيَقِينِ»^٦

^١ - ناصيف البارجي، ديوان، ص ٢٣٨.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٣١٦.

^٣ - غافر، ٥٥.

^٤ - الرعد، ٣١.

^٥ - ناصيف البارجي، ديوان، ص ٥٨. (يُسْتَطَبُ : بُداوي). (صَبَرٌ مَجْهُودٌ : صَبَرٌ كَثِيرٌ). (الْبَيْدِ : الْمَرَادُ مِنْ هَذَا الإِصْطَلَاحِ هُوَ الصَّبَرُ الْكَثِيرُ). يَقُولُ الشَّاعِرُ فِي هَذِينِ الْبَيْنَيْنِ : لَكُلَّ دَاءٍ دُوَاءٌ بِدَاوِيَ هُنْدَ الدُّوَاءِ . وَالْحَزْنُ بِدَاوِي بِالصَّبَرِ الْكَثِيرِ. وَالصَّبَرُ مُثْلُ الصَّدْرِ عَنْدَ الْإِنْسَانِ، كَمَا أَنَّ الْإِنْسَانَ بِالصَّدْرِ الْوَاسِعِ يَصْلُ إِلَى آمَالِهِ أَيْضًا بِصَلَبِ الصَّبَرِ بِالْمَنْبَاهِ . وَالْإِنْسَانُ الصَّبُورُ كَالصَّحَارِيِّ وَاسِعَةُ، أَيْضًا أَنَّ الْإِنْسَانُ الصَّبُورُ عَنْهُ تَحْمِلُ الْمُشَاقَاتِ وَالْبَلَابِيلِ .

نستنتج من هذه الموازنة بأنَّ الصبر له مكانة عالية والإنسان يتغلب به على كلِّ همٍ، وهو دواء الحزن لأنَّ الصبر كسعادة الصدر عند الإنسان ويزيل الحزن والندم من حياته ومن يصر يحصل إلى ما يريد.

٧. إنَّ الصبر ثمرة الحلم والشُّكر ثمرة الصبر

يتحدث اليازجي عن إرتباط الصبر والحلم والشُّكر ويبيّن لنا هذا الارتباط، حيث يقول من البحر الخفيف:

قد حُلمنا فأُتْمَرَ الحلمُ صبرا
وصبرنا فأشْمَرَ الصبرُ شakra^٢

يقول مولانا الإمام علي (ع) في هذا المعنى من البحر البسيط:

لُكْنَتَ باركَتَ شُكْرًا صاحبُ النعم^٣
اصبر فبالصبر خير لو علمتَ به
وأيضاً قال مولانا من البحر الكامل:

مَقَامُ الرِّضَا فَالشُّكْرُ لِلْمُتَصَبِّرِ
وَفَوْقَ مَقَامِ الصِّبْرِ لِلْمُتَصَبِّرِ

وقال نبينا محمد صلى الله عليه و آله وسلم في هذا المعنى: «عجبًا لأمر المؤمن كله خير، إن أصابته سراء شكر، وإن أصابته ضراء صبر فكان خيراً له».^٤

نرى في هذه الموازنة أنَّ الحلم هو سيد الأخلاق وهو كظم الغيظ والبعد عن الغضب، ومن يريد أن يصبر أمام المصائب فعليه أن يكون حليماً لأنَّ الحلم يثمر الصبر، وأيضاً أنَّ الله وعد الصابرين بالخير ولا بدَّ أن يتحقق وعدُه، ثمَّ يجب على الإنسان أن يشكر الله بعد صبره لأنَّ الصبر يفتح الشُّكر بسبب تحقق الآمال.

٨. حلاوة الصبر بعد مرارته

شبَّه اليازجي الدهر بالبستان ومصائبَه بالشوك ولذائذَه بالورد حيث يقول إنَّ الإنسان لا يشاهد لذائذَه إلاً وهو يتحمل شدائده، وهو صابرٌ أمامها. ينشد الشاعر من البحر الكامل:

^١ - على ابن أبي طالب، *نهج البلاغة*، رسالة ٣١.

^٢ . ناصيف البارجي، *ديوان*، ص ٦٩.

^٣ . على ابن أبي طالب، *ديوان المتسبب إليه*، ص ٧٨.

^٤ . المصدر نفسه، ص ٩٠. (المتصير، أي الذي يجعل الصبر وسبلة أمام المصائب).

^٥ . مسلم بن حجاج قشيري النيسابوري، *صحيح مسلم*، ص ٢٧٣.

لابدَّ يُؤذِي الشوك قاطفَ ورِدَه
لو لم تكن ذُقنا مراةً صبرَه
ويقول مولانا الإمام علي (ع) في هذا المعنى من البحر البسيط:

للسَّبِير عاقبةٌ محمودةُ الأثْرِ^٢
إِنِّي رأيْتُ وَفِي الْأَيَّامِ تجربة
يقول ابن جبير في هذا المعنى أيضاً من البحر الكامل:

صبرتُ على غدر الزمان وحقدِه
أنظر إلى البازجي كيف استعان بتشبيه التمثيل لبيان حكمته، إذ يقول إنَّ الإنسان يتحمل شوك الورد ليصل إلى الورد ولذاته وهذا خير مثل لمن يريد أن يصل إلى أعلى الأمور، وأخيراً نستنتج من هذه الموازنة بأنَّ الإنسان لا يصل إلى أعلى الدرجات إلا حينما يتحمل المشاقق والمصائب الموجودة في طريقه.

٩. للصبر قيمةٌ عظيمةٌ

ويشير البازجي إلى أنَّ هناك بُوناً شاسعاً بين من يلازم الصبر ويشربه بقيمة كبيرة ومن لا يدرك قيمة، حيث يقول الشاعر من البحر الكامل:

أعطيتَ ديناراً لتأخذَ درهماً^٤
والصبرُ لو أدركتَ قيمةَ نفعه
وأيضاً ينشد الشاعر بالألفاظ أخرى في البحر البسيط:

يا باعَ الصبرِ لَا تُشْفِقْ عَلَى الشَّارِي
فلرَهُمُ الصَّبَرُ يُسُوِيْ أَلْفَ دِينَارٍ^٥
قال رسول الله: «الصبرُ كترٌ من كنوز الحلة».^٦

^١. ناصيف البازجي، ديوان، ص ٢٣٨.

^٢. علي ابن أبي طالب، ديوان المنتسب إليه، ص ٧٨.

^٣. سراح الدين محمد، الحكمة في الشعر العربي، ص ١١٠. (شاب: أي احتنط)

^٤. ناصيف البازجي، ديوان، ص ٣٧٣.

^٥. المصدر نفسه، ص ٣٦٠. (شفق: رحم).

^٦. محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص ١٠٧.

ما أحبل قيمة الصبر لمن يصبر أمام حوادث الدهر، لأن ثمرته حلوة يجعله متمسكاً بحب الله تعالى ويزيد إيمانه ويقوّي عزمه أمام البلاء. الصبر كثر من كنوز الجنة، فما اختار الرسول (ص) الصبر إلا لجليل قدره وعظيم فائدته لحياة الأمم من الأولين إلى الآخرين مريداً أن يحرّض الناس إلى كسبه والإنتفاع به.

١٠. الصبر عند الأضرار والخداث

إنَّ البازجي يُعلي مقام الصبر ويُشوق الناس إليه ولو كان مرّاً. يقول الشاعر من البحر الطويل:

وإِنِّي لَنُوَصِّبُ عَلَى الْفَضْلِ كُلُّمُ
قَادِيٍ وَيَحْلُو الصَّبْرُ لِي وَهُوَ عَلَقُمُ^١

وجاء في مقاماته: «وتواصوا بالصبر على نوائب الدهر». ^٢

يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى :

الصَّبْرُ يُنَاضِلُ الْجِدَاثَنَ.^٣

نرى أنَّ الصبر يهون المصائب، ويدفع الأضرار. ويجدر بالإنسان أن يكون صابراً أمام حوادث الدهر، لأنَّ الإنسان غير الصابر، نفسه قلقة، وهذه المصيبة من أعظم المصائب التي تحل بالإنسان وتسلب منه الراحة والاستقرار. ولا حاجة لبسط الكلام في قول الإمام علي (ع) مع وضوح القصد وسطوع البيان وقوّة الاستدلال.

١١. الصبر أخرى للناس في اليأس

ينشد البازجي من البحر الخفيف:

غَيْرَ أَنَّ الْمَرِيضَ يَرْجُو دَوَاءً
فَإِذَا لَمْ يَئِنْهَ فَالصَّبْرُ أُخْرَى^٤

استمدَّ البازجي حكمته مَرَّةً أخرى من القرآن الكريم، حيث قال الله تعالى: ﴿وَلَنَبُلوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِّنَ الْحَوْفِ وَالْجُحُوفِ وَنَقْصٍ مِّنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنْفُسِ وَالثُّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ﴾^٥.

^١. ناصيف البازجي، ديوان، ص ٢٧.

^٢. ناصيف البازجي، مجمع البحرين، المقامة التاسعة عشرة تعرف بالخطيبية، ص ١١٦.

^٣. علي ابن أبي طالب، فتح البلاغة، حكمة ٢١١.

^٤. ناصيف البازجي، ديوان، ص ٤٣.

نستنتج بأنّ أحداث الحياة وصروفها لن تستطيع أن تسلط على الإنسان إلا إذا انعزل الإنسان عن الصير بجاه المصائب، وفي هذا الموضع يأتي أمر الله تعالى بالتزام الصير أمام حوادث الدهر. والالتزام بالصير هو أفضل طريق للإنسان حينما يخيم اليأس على حياته.

١٢. الصير هو كالإنسان الحليم

يشكوا اليازجي من الدهر وتقلباته كثيراً، حيث يقول تلاعبني الأيام وهي سفهية، لهذا جعلت الصير أمامها كصلاح لأنّ الصير كرجل حليم يدافعي. يقول الشاعر من البحر الكامل:

غيَّشتْ بِي الْأَيَّامُ وَهِيَ سَفَهِيَّةُ
فَشَكَوْهَا لِلصِّيرِ وَهُوَ حَلِيمٌ

ينشد المتنبي من البحر الكامل :

صَرِّاً بَيْنَ إِسْحَاقِ عَنْهُ تَكْرِمًا
إِنَّ الْعَظِيمَ عَلَى الْعَظِيمِ صَبُورٌ^٣

أخذ اليازجي معنى الحلم من كلمة الصبور في شعر المتنبي، ومعنى الصبور قريب من الحلم، والصبور هو الذي لا يتعجل العصابة بالانتقام. في البيت الماضي يستعين اليازجي لبيان صورته التشخيص، ويشبه الصير بالإنسان الحليم لأنّ الحلم هو الطمأنينة عند الغضب، وأيضاً تأخير مكافأة الظالم.

١٣. إياك والتشكيك بقدرة الصير

يواصل اليازجي شكواه من الدهر ويقول إني أصبر بجاه صروف الدهر ولكن لا أستطيع أن أدفع عن نفسي، إذن فأين فضل الصابرين؟ ينشد اليازجي في هذا المعنى من البحر الكامل:

وَصَبَرْتُْ وَلَكِنْ لَمْ يَكُنْ فِي يَدِي دُفُعُ الْبَلَاءِ فَأَيْنَ فَضْلُ الصَّابِرِ؟^٤

يقول الإمام علي (ع) في هذا المعنى: « لا يعدم الصبورُ الظفر وإن طال به الزمان »^٥.

^١ - البقرة، ٥٥.

^٢ - ناصيف اليازجي، الديوان ، ص ١٠٢ .

^٣ - ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ج ١، ص ١٩٠ .

^٤ - ناصيف اليازجي، الديوان، ص ١١٦ .

^٥ - علي ابن أبي طالب، نهج البلاغة، حكمة ١٥٣ .

الاعتقاد بـكف الأيدي تجاه الدهر ومصائبها هو من وساوس الشيطان. وإياك أن تعتقد بأنك لست دافعاً البلايا وصروف الدهر عن حياتك وإن فشلت في دفعها، فلا تيأس ولا تقنط، فعليك أن تصير أمامها، لأنَّ الصير يدفع المصائب ويأتي بعده الظفر، واعلم أنَّ النجاح للصابرين.

لغة البازجي في حكمة الصير

يرسل البازجي حكمياته حول الصير في أبيات سهلة وكلام بعيد عن التعقيد، ذلك الكلام الذي يجري مع الطبع بحيث لا يكلف الشاعر نفسه عند بيانه، والكلمات المستفادة في أبياته بسيطة لا يحتاج القارئ في فهمها إلى التأمل ولا تضطرب لها أعينها ولا يختل لها فواد ومن يقرأ أشعاره الحكيمية حول الصير يرى السهولة وفي فهم أبياته لا يحتاج إلى أيَّ معجم^١. هذه البساطة هي وليدة حكمة الشاعر، لأنَّ هدف الشاعر من أشعاره الحكيمية هو تبليغ الناس وإرشادهم وبما أنَّ الشاعر يخاطب عامَّة الناس، يذكر أبياته بسهولة وبساطة بعيدة عن الغموض ليدركها جميع الناس ويعظُّوا بها.

ينشد مثلاً حينما يتحدث عن قيمة الصير:

والصيرُ لو أدركتَ قيمةَ نفعه

أو يقول :

ولقد غَزَتْ قلي المهمومُ بمحبتها
دهراً كأنَّ الصيرَ خيرُ سلاحِه^٢

ويقول عن حلاوة الصير بعد مرارته:

الدهرُ كالبسنان بينَ رجاله
لابدُ يُؤذِي الشوكَ قاطفَ ورده
لو لم تكنْ ذقناً مرارَةً صيره
بالأمسِ لم نعرفْ حلاوةَ شهديه^٣

وأيضاً يقول حول ارتباط الصير والحلم:

قد حَلَّمنَا فَأَفْجَرَ الْحَلْمُ صِرَا
وصيرنا فأثَرَ الصيرُ شكرًا^٤

^١ - حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص ٥٧.

^٢ - ناصيف البازجي، الديوان، ص ٣٧٣.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٨١.

^٤ - المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

أو ينشد مثلاً:

لَا تُحْسِنَ اللَّهُ مُخْلِفَ وَعِدِهِ^١

وَعَدَ اللَّهُ الصَّابِرِينَ بِعُونَهُ
أَوْ يَقُولُ :

فَإِذَا لَمْ يَتَّلَهُ فَالصَّبِرُ أَحْرَى^٣

اليازجي لبيان الصبر وميزاته يوظف الصور والألفاظ والأشياء التي هي في متناول أيدي الناس، والناس يدركون قيمتها ومعناها دون حاجة إلى تأمل وتفكير، منها دينار ودرهم وجيش وسلاح وغيره وحلوه ومرّ وداء و... الكلمات المستعملة هنا واضحة لا يحتاج في فهمها القارئ إلى التأمل والوعي.

النتيجة

أهمّ النتائج التي توصلنا إليها خلال هذه المقالة هي أنّا وجدنا اليازجي يكرر ما قاله الآخرون ولم يكن مبدعاً في خلق المعانى الجديدة، لأنّه كان من شعراء المدرسة الكلاسيكية ويسير حيث سار القدماء. فقد أُعجب بالقرآن والحديث النبوى ونهج البلاغة والمتنى:

١. إنّ سبب تأثر اليازجي بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشرفية في إنشاد أشعاره الحكمية حول الصبر يرجع إلى أنّ القرآن نزل باللغة العربية لذلك تأثر شعراء العرب عامتهم بهذا المنبع الشّرّ، بقطع النظر عن مسلكهم، وأيضاً لكون اليازجي قد نشأ وترعرع في لبنان في بيئة عاش المسلمون والمسيحيون جنباً إلى جنب، لذلك كان من الطبيعي أن يتأثر بعوائق المسلمين وآدابهم وسننهم.

٢. كما كان لنهج البلاغة الذي هو كثرة من كنوز المعرفة الإسلامية العربية في كافة نواحيها، خاصة البلاغية والعلمية، أبلغ الأثر في حكمة اليازجي.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٢١.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٤٣.

٣. تأثر اليازجي بالأدب القديم لأنه كان من شعراء المدرسة الكلاسيكية ويسيّر حيث سار القدماء.

٤. أعجب اليازجي بالمتبي لأنّه كان من أعلام الشعراء وأفذاذ الحكماء في الشعر العربي القديم ولملكاته المرموقة بين شعراء الحكمة. فقد أقبل على حكمة الصبر متبعاً طريقه ومتأنّراً به، فعلى هذا نرى اليازجي جعل المتبي إماماً له في إنشاد أشعاره الحكمية حول الصبر.

قائمة المصادر والمراجع

أ) الكتب

القرآن الكريم

١. أبو تمام، حبيب بن أوس، ديوان الحماسة، شرحه أحمد حسن بسج، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، م. ١٩٩٨.
٢. أبو العناية، إسماعيل بن القاسم، ديوان، شرحه غريد الشيخ، الطبعة الأولى، بيروت: منشورات مؤسسة الأعلمى للمطبوعات، م. ١٩٩٩.
٣. الأبوبي، ياسين، في محارب الكلمة (بحوث ودراسات نقدية في الأدب العربي الحديث والمعاصر)، الطبعة الأولى، بيروت: المكتبة العصرية، م. ١٩٩٩.
٤. ابن أبي طالب، علي (ع)، الديوان المنسوب إليه، اعنى به عبد الرحمن المصطاوي، بيروت: دار المعرفة، م. ٢٠٠٨.
٥. ———، فتح البلاغة، ترجمة محمد دشتي، قم: دار الفكر، هـ ١٣٣٦.
٦. ابن حجاج قشيري النيسابوري، مسلم، صحيح مسلم، لاطا، بيروت: دار الفكر للنشر، د.ت.
٧. البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، لا طا، بيروت: دار الفكر للنشر، د.ت.
٨. البستاني، بطرس، أدباء العرب في الأعصر العباسية، لاطا، بيروت: دار الجيل، د.ت.
٩. ———، أدباء العرب في الأندلس وعصر الإلبااث، لاطا، بيروت: دار الجيل، م. ١٩٨٨.
١٠. ———، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، لاطا، بيروت: دار الجيل، م. ١٩٨٩.
١١. البستاني، فؤاد أفرام، الجافاني الحديثة، الطبعة الثانية، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، د.ت.
١٢. الشعار، فواز، الأدب العربي، بيروت: دار الجيل، د.ت.
١٣. طليمات، غازي والأشقر، عرفان، الشر في عصر النبيّ والخلافة الراشدة، الطبعة الأولى، دمشق: دار الفكر، م. ٢٠٠٨.
١٤. عتيق، عبدالعزيز، الأدب العربي في الأندلس، بيروت: دار النهضة العربية، د.ت.
١٥. عسكري، صادق، الحكمة بين المشي وسعدى (دراسةً مقارنة)، سمنان: إنتشارات جامعة سمنان، هـ ١٣٨٧.

١٦. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، الطبعة الثانية، قم: منشورات ذوي القربى، ١٤٢٤هـ.
١٧. فضل الله، محمد حسين، الحكمة في خط الإسلام، لاطا، بيروت: مؤسسة الوفاء، د.ت.
١٨. محمد، سراج الدين، الحكمة في الأدب العربي، بيروت: دار الراتب الجامعية، د.ت.
١٩. ميخائيل سالا، عيسى، نواعج الفكر العربي (الشيخ ناصيف اليازجي)، الطبعة الأولى، قاهره: دار المعارف، ١١١٩م.
٢٠. اليازجي، ناصيف، ديوان، قدّم له ما رون عبود وفهرسه نظير عبود، لبنان: دار مارون عبود، ١٩٨٣م.
٢١. ———، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، بيروت: دار صادر، د.ت.
٢٢. ———، مجمع البحرين، بيروت: دار صادر، د.ت.

(ب) المقالات

٢٣. آبدانان مهديزاده، محمد، الحكمة في شعر ابن الوردي، آفاق الحضارة الإسلامية، العدد الواحد والعشرون، السنة الحادية عشر، ١٤٠—١٦٥هـ، ١٣٨٢.
٢٤. القاسمي، ظافر، اليازجي والقرآن في مجمع البحرين، المشرق، العدد الثاني والعشرون، السنة السابعة والخمسون، ١٩٦٣م، ٢٥٠—٢٦٢.

الذات والآخر في الرواية السورية: تكريس مبدأ القوّة

* د. خالد عمر يسir

** إبراهيم خليل الشبلي

الملخص

تناول هذه الدراسة الكشف عن علاقة الذات بالآخر، كما قدمتها الرواية السورية، تلك العلاقة التي كانت محكمة بمنطق القوّة؛ إذ صورت الرواية السورية قوّة الآخر على الصعد العسكرية والسياسية والفكريّة، في مقابل ضعف الذات وتشذّبها، ما جعلها في موقف استلاب أمام الآخر، وأدى كذلك إلى إضعاف أجهزة مقاومتها له.

الكلمات المفتاحية: الذات، الآخر، القوّة، علاقة.

المقدمة

تُعدُّ دراسة الصورة من الدراسات الأدبية المقارنة التي تحظى باهتمامٍ كبيرٍ في الدراسات الغربية نظراً إلى أهميتها في العلاقات بين الأمم والشعوب؛ إذ أجرت مراكز الأبحاث والدراسات الاستراتيجية في غير بلديٍّ غربيٍّ دراساتٍ هدفت إلى معرفة اتجاهات الرأي العام العربي إزاء الغرب^١، وهي دراسة وإنْ وجدت على نطاقٍ ضيقٍ ومحدود في الدراسات العربية، فإنّها تفتقر في الوقت ذاته إلى الربط بين الواقع التاريخي والثقافي للشعوب؛ لأنّها تلاحق صورة الآخر في النص الأدبي وتهمل أبعاده الأخرى؛ لذا نسعى في هذا البحث إلى الربط بين الواقع التاريخي والثقافي من جهةٍ، وصورة الآخر كما قدمتها الرواية السورية من جهةٍ ثانيةٍ. وتعُرف الصورولوجيا (imagologie) بإنّها «عرضٌ لواقعٍ ثقافي يستطيع من خلالها الفرد أو الجماعة الذين شكّلواهـ (أو الذين يتقاسمونها أو ينشرونها) أن

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية ، سوريا.

** طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية ، سوريا.

١ تاريخ الوصول: ١٤/١١/١٣٩١ هـ.ش - ٢٠/٠٢/١٣٩٢ م تاريخ القبول: ٠٨/٠٣/٢٠١٣ هـ.ش - ٢٩/٥/٢٠١٣ م

^١ ينظر: إبراهيم الدافوقى، صورة الأتراك لدى العرب، ص ١٠ .

يكشفوا أو يترجموا الفضاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي يقعون ضمنه»^١، كما أنَّ مفهوم الصور ولوجيا ينقطئ مع عددٍ من العلوم الأخرى كعلم الاجتماع وعلم السلالات...^٢، وبعد كتاب مدام ديستايل (عن ألمانيا) أول عمل يرصد صورة شعب في أدب شعب آخر، ولاسيما بعد زيارتها لفرنسا— فقد ذهلت من حجم الجهل وسوء الفهم لدى الفرنسيين حول ألمانيا؛ لذا سعت إلى تصحيح التشويه الذي أصاب صورة الألمان في الأدب الفرنسي.^٣

وتتعدد مجالات دراسة صورة الآخر تبعًا للفترة الزمنية أو للنوع الأدبي؛ إذ يمكن للباحث أن يدرس صورة شعب أو شعوب كما يصورها أدب قومي ما، إضافةً إلى دراسة صورة شعب من الشعوب كما يصورها أدبٌ بعينه، أو جنسٌ أدبيٌ مُحدَّد كالقصة والرواية والمسرح...^٤

لدراسة صورة الآخر أهمية قصوى في فهم الذات؛ إذ تُسهم في التشجيع على إقامة علاقاتٍ سليمة مع الأمم والشعوب الأخرى بعيدة عن سوء الفهم والتشويه الذي يصيب صورة الآخر في الأدب القومي المختلفة، كما أنها تُسهم في إزالة سوء فهم صورة الآخر، وتؤسِّس علاقةً معافاةً من الأوهام والتشويف الذي يصيبها. وأمّا هدف البحث فيتحدد بتحليل مصادر تكوين صورة الآخر في الخطاب الروائي السوري، ولاسيما في الفترة التي يتصدى لها البحث، والتي تنتَدُ من ٢٠٠٠ إلى ٢٠١٠، إضافةً إلى تحديد أسباب التشابه أو الاختلاف بين الصور التي تقدّمها الروايات المستهدفة حول الآخر، وتصوير علاقة الذات بالآخر عبر منطق القوَّة الذي يحكم تلك العلاقة.

يقوم البحث على المنهج التحليلي الذي يفيد من تقنيات تحليل الخطاب السردي، كالحوار والسرد والشخصية والزمان والمكان وحوافر السرد الحكاائي، وقانون التوازي.

تكريس مبدأ القوَّة:

كرّس الخطاب الروائي السوري في لحظة انبهاره بالآخر مبدأ القوَّة والغلبة التي يُتَسَمُّ بها الآخر على المستويات السياسية والاقتصادية والتقنية والعسكرية، وتفاوتت درجة الحساسية في تعامله مع الآخر،

^١ دانييل هنري باجو، وآخرون، الوجيز في الأدب المقارن، ص ١٤٧.

^٢ المرجع نفسه، ص ١٤٦.

^٣ عبد عبود، الأدب المقارن، ص ٣٧٢.

وأختلفت درجة تعاطي الروايات من رواية إلى أخرى، من حيث البناء الفني وتوظيفه إيديلوجياً، لتبين عن مواقف الشخصيات الروائية وعلاقتها مع الآخر، ومظاهر هيمنته على الشعوب، ومحاولة استعمارها واستغلالها وإخضاعها لسلطتها، ليس على المستوى العسكري فحسب، بل على المستوى الفكري والثقافي والاقتصادي أيضاً، إضافة إلى شعور الذات بالضعف إزاءه، وانبهارها بما حققه من إنجازاتٍ كبيرة، وسعيها إلى تقلide وتقفي خطواته، ذلك أنَّ «المغلوب مُولعٌ أبداً بالغالب في شعاره وزيه ونخلته وسائر أحواله... لذلك ترى المغلوب يتشبَّه أبداً بالغالب ومركته وسلامته.. بل وفي سائر أحواله.. فإنَّك بتجدهم يتشبَّهون بهم في ملابسهم وشارحهم والكثير من عوائدهم وأحوالهم.. حتى يستشعر من ذلك الناظر بعين الحكمة أنه من علامات الاستيلاء»^١، ويقصد بدراسة الصورة في الأدب المقارن، دراسة صورة شعبٍ ما كما يصورها أدب شعبٍ أو شعوبٍ آخر، ذلك «أنَّ دراسة صورة الأجنبي تمثل تتبع السيرورة الأدبية وتحول أفكار ثقافةٍ ما إلى مُتخيلٍ، وهذا لم يعد هذا المُتخيل محض عنصرٍ خرافيٍّ، أو صورةٍ أو رمزٍ فقط، إنما هو، إضافةً لما سبق مرآةٌ تعكس تاريخ المعايير الاجتماعية- النفسية في تصوُّر الأنماط الآخرين»^٢.

١- الذات والآخر: ثنائية الضعف / القوة:

تكثُر في الخطاب الروائي المدروس الشخصيات الأجنبية التي اصطدمت مع الذات سواء في موطنها أم في موطن الآخر؛ إذ صورَ الراوي في رواية (*الطريق إلى الشمس*، عبد الكريم ناصيف) عبر الحوار إعجاب (الأخضر) بـ(جانيت)، التي بدت واقفةً من قوَّة فرنسا وعظمتها: «قولي لي ألسْت خائفةً من الحرب؟

- خائفةً من الحرب؟ قالت وهي تبرم شفتها استهتاراً، نحن الفرنسيين لا نفعل منذ أربعين سنة عامِ إلا الحرب، نقاتل هنا، نقاتل هناك، بل لقد حاربنا أوروبا كلها ذات يوم وانتصرنا، ذهب نابليون إلى مصر، وصل إلى موسكو، توغلنا في إفريقيا، استعمروا آسيا، أمريكا.. فهل تخاف اليوم من هتلر؟»^٣.

^١ ابن حلدون، المقدمة: الفصل الثالث والعشرون، ص ١٤٧.

^٢ مانيا بيطاري، صورة الآخر في الأدب القصصي والمسرحي والدراما التلفزيونية في سوريا (١٩٧٠-٢٠٠٠)، ص ٩.

^٣ عبد الكريم ناصيف، *الطريق إلى الشمس*، ص ٢٠٨.

لقد عبرت (جانيت) عن استخفافها بالآخر المتمثل بـ (الأخضر)، ولعلَّ الجمل السردية المتالية تُثِيرُ نزعة الغلبة والتفوُّق التي ترد على لسانها؛ إذ صور المقطع السردي السابق هيئة جانيت وهي (تبصر شفتها)، وهذا فعلٌ يكفي الدلالة، ويكشف مكتون الشخصية ونفسيتها، وما تضمره من قوَّةً وتفوُّقٍ ويُتَضَعَّ ذلك بشكلٍ جليٍ عبر الأفعال التي جاءت متتاليةً في هذا المقطع السردي مُعبِّرةً عن لغة القوَّةِ (نقاتل، وحارينا، وانتصرنا، وتوغلنا، واستعمروا...). وهذه — (نا) لا تؤدي وظيفة نحوية؛ لتشير إلى المتكلِّم فقط، بل تتجاوز ذلك لتشير إلى منطقِ الغلبة والقوَّةِ الذي تخترله؛ إذ يحيل على المتكلِّم (الآخر) القوي، الواثق من نفسه وقدراته، وتغدو رمزاً للسيطرة، ولعلَّ هذا المنطق الذي يحكم الرؤية السردية، ويشكِّل بؤرةً تطلق منها الذات في تعاملها مع الآخر، ويوجه حركة السرد، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يتجاوزه؛ إذ أصبحَ الآخر «يُمثلُ الحداة والقُدُّم، والتقيَّةَ مثلما يُجسِّدُ القوَّةَ والغلبة والسيطرة»^١. ويشير الراوي كذلك إلى حالة (سارة) عندما سجنَ العثمانيون بعضَ الناس، فخشيت أن يكون بينهم يهوداً، و«حين وصلت إلى غرفتها استسلمت لأفكارها: ماذا لو كانوا يهوداً؟ لا شكَّ أنها كانت ستتأزم. ولكن لو كانوا يهوداً لما تمَّ الأمر بهذا الماء». اليهود في الخارج كانوا يهزُّون العالم كله. مُستحيلٌ أن يكونوا يهوداً. إنَّ سجن أحد اليهود يستدعي أحياناً تدخل سفراء الدول. وحين ائْتَدَ حال باشا قراره بترحيل اليهود غير العثمانيين جرت اتصالاتٌ ورجاءاتٌ ومقابلاتٌ. وجاءت سفنٌ أميركيَّة أمنَّت النقل إلى مصر. وضمنت عدم وقوع تعدياتٍ...»^٢. هذا المقطع السردي بما يتضمنه من روَّى يُعبِّر عن سمةِ الغلبة، التي تمتَّع بها شخصيَّة اليهودي أينما حلَّ، فالعالم يهُرُول لمساعدته وحمايته، وكأنَّ هذه الرؤية السردية تبغي الإشارة إلى أهميَّة اليهودي وعظمته مقابل الضعف الذي يبدو عليه العربي، الذي ارتكبت بحقه أفعى المخازر، وهذا يفسِّر بروز نزعة القوَّةِ التي يشعر بها اليهودي إزاء غيره من الأقوام.

وتتنازل الجمل السردية في المقطع السابق لتعبر عن منطق القوَّةِ الذي يسمُّ شخصيَّة اليهودي: «لو كانوا يهوداً لما تمَّ الأمر بهذا الماء»، اليهود في الخارج كانوا يهزُّون العالم كله، سجن أحد اليهود

^١ معجبة الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، ص ٥٥.

^٢ مدون عدنان، أعدائي، ص ١٦٨.

يستدعي تدخل سفراء الدول...». هذه الجمل السردية المتتالية تعكس رؤية اليهودي وسلوكه تجاه غيره، وهو ما جعل شخصيته أسيرة لترفة الاله والغلبة، وتلك الرؤية ليست رؤية فردية، أو رؤية الرواи فحسب، بل هي رؤية محاكمة بشروط اجتماعية وثقافية؛ لذا فهي تعكس الواقع العربي، والعقل العربي في تعامله مع الآخر؛ إذ «تكشف النظرة النقدية الفاحصة، لمعطيات الثقافة العربية الحديثة، معضلة مكينة تستوطن نسيجها الداخلي، ألا وهي (مماثلة) الثقافة الغربية، و(مطابقة) تصوّرها، فحيثما اتجهت تلك النظرة في حقول التفكير المتعددة، لا يجد أمامها — على مستوى الرؤى والمناهج والمفاهيم — سوى ضروبٍ من (المثال) و(التطابق) مع ثقافة الآخر، التي فرضت حضورها وهيمتها في المعطى الثقافي العربي الحديث مباشرةً... ويعود ذلك، فيما يعود، إلى سببين رئيسين: أولاًهما يتصل بحيمنة (المركزية الغربية) ومحدداتها الثقافية والإيديولوجية، وهي تمارس اختزالاً للثقافات غير الغربية، باعتبارها الثقافة الكونية الشاملة، وثانيهما: الاستجابة السلبية لمعطيات تلك المركزية. وهو أمرٌ يتعلق بواقع الثقافة العربية الحديثة التي رهنت ذاها بعلاقاتٍ امثاليةً للثقافة الغربية، ولم تفلح في بلورة أطْرِ عامَةٍ فاعِلَةٍ تُمكِّنها من الحوار المتفاعل مع الثقافات الأخرى».^١

وعلى الرغم من تعدد الرواية في الروايات المدرسة كرواية العالم بكل شيء كما في روايات (أعادي)، والطريق إلى الشمس، وسهرة تنكرية للموتى) والرواية المحايد كما في رواية (الضغينة والم الموى)، إلا أن وجهة النظر التي يقدّمها السرد، تُعبّر عن حال الضعف — التي تعيشها الشخصيات المُمثلة للذات — أمّا الآخر وقوته^{*}، وتکاد هذه الرؤية أن تهيمن على حركة السرد وتحكم بها، فقد صورت وهن الذات وضعفها أمام قوة الآخر وهيمتها؛ إذ جاء على لسان أحد الشخصيات في رواية

^١ عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية، ص. ٥.

* من ذلك على سبيل المثال لا الحصر، ينظر: رواية (الطريق إلى الشمس)، ص ١٢٤، ٢٥٢ ، ورواية (الضغينة والم الموى)، ص ٦٥ ، ورواية (سهرة تنكرية للموتى)، ص ٩٤٨ ، ورواية (جند الله)، ص ٤٨، ٧٩، ٢٦، ورواية (أعادي)، ص ٣٥٤، ١٣٤.

(الطريق إلى الشمس) وصف لما وصلت إليه درجة هيمنة العثمانيين وسلطتهم على رقاب الناس:

^١ «أموالنا يأخذونها... حبوبنا باسم الميرة يصادرونها... أعراضنا يتنهكوا بها...».

ومع منطق القوّة والهيمنة الذي يحكم علاقة الذات (الضعيفة) بالآخر (القوي)، لا يبقى أمام الذات سوى أن تستهجن تصريحاته، الذي يريد النيل من هوئتها، ويسعى إلى محوها، فلا مجال للمقاومة، ولا للتعامل مع تلك التهديدات إلا بالاستكثار، وهذا ما أشار إليه الرواوى في وصفه لحال أهل الشام عندما دُهلو من تصريحات الفرنسيين ونقضهم للمعاهدات والمواثيق، فـ«أهل دمشق مُندَهلوُن»، ما بال أم العدالة والحرّيّة والمساواة، تضرب عرض الحائط بكل ماله علاقة بالعدالة والحرّيّة والمساواة ! معاهدة الست والثلاثين تداعت أرضاً^٢، وبهذا المعنى تختزل علاقة الذات بالآخر عبر علاقة الضعيف بالقوي، و المستعمر بالمستعمر، والمتبوع بالتتابع .. ومهما حاولت الشخصيات الممثلة للذات أن تندمج في مجتمع الآخر، وأن تسير على خطاه في النهضة والتقدّم، فإنّها تصطدم بمدار ضعفها، ولا يبقى أمام الضعيف إلا أن يخضع لإرادة القوي، ولعل علامة التعجب (!) في هذا المقطع السردي تختزل كثيراً من الدلالات الموجبة، التي أصبحت بدورها إشارةً مُعبِّرةً أكثر من أيّة مقوله عن الذهول والصدمة التي تعيشها الذات من سلوك الآخر، وسعيه للسيطرة عليها، والتحكم بها، و« بهذه المعادلة يتضح أنَّ الغربي هو الأصل وأنَّ الشرقي هو الدخيل. ومن هنا، فإنَّ أمريكا تُعلن عن نفسها بوصفها وطنًا غربيًا، ولمواطنته فيها ليست سوى تأكيدٍ ثقافيٍّ وسياسيٍّ للغرب ضدَّ الشرق. ولن يكون الشرقيُّ غربيًا مهما ظهر من حسن النوايا. ولسوف يلاحقه أصله الشرقي مهما حاول الفرار منه جغرافيًا و زمانياً»^٣.

فالغرب يفرض مفهوم القوّة بوصفه أداءً لتوجيهه علاقة بالشرق، ويعني ذلك من جملة ما يعنيه، لغة التفوّق والهيمنة، التي تحكم علاقته بالشرق، وهذا ما يشير إليه الرواوى في رواية (جنود الله، فواز حداد)؛ إذ وصف نسمة جنود الاحتلال الأمريكي على العراقيين، فهم يُروّحون عن «نقمتهم فُطّلقون السباب على العراقيين الحجاج، الذين لا يستحقون ما يُقدّم لهم من مساعداتٍ، سواء ترميم المدارس،

^١ عبد الكريم ناصيف، الطريق إلى الشمس، ص ١٠.

^٢ المصدر نفسه، ص ١٨٥.

^٣ عبد الله الغذامي، رحلة إلى جمهورية النظرية، ص ٦٢.

أو توفير مصادر المياه، وفتح عياداتٍ ومستوصفاتٍ.. شعبٌ بحاجةٍ إلى طاغيةٍ لا إلى حرثيةٍ؛ ينبغي أن نظرهم أرضاً ونوسفهم ضرباً، وقتل أكبر عددٍ منهم^١. يعبر هذا المقطع السردي عن ردة فعل الجنود الأميركيين تجاه السكان، الذين لا يشكّلون أيَّ خطيرٍ عليهم، ومع ذلك يُفصّح المسرود عن حالة الجنود النفسية، وطريقة تعاملهم إزاء غيرهم من المجتمعات؛ إذ يريد الآخر القوي من الشعوب الضعيفة أن تنسّاك له، وأن تتمسّك بكلٍّ ما من شأنه أن يجعلها تسير على خطاه، وإذا ما كان بوسها أن تعامله معاملة النّد، فإنَّ ذلك يسبِّب له إزعاجاً كبيراً.

وتحترق صورة الآخر القوي العالم السردي، لتحيل على الواقع الثقافي والفكري العربيين، وعلى الشروط التاريخية التي أتتْجَ في ظلّها الخطاب الروائي السوري، فقد سيطر الغرب على العقل العربي؛ إذ شعر بعض المفكرين العرب بضعفهم أمام الغرب وحضارته^٢. وقد صورَ الرواи في رواية (الضغينة والمُهوى)، فواز حداد، شخصية الآخر المتمثّلة بـ(ماكترو)، وما تمتّع به من القوّة التي ظهرت في خطابه، والجنرال (ماكترو)، وهو مبعوثٌ أمريكي يقوم بحملة استطلاعية سرية في الشرق الأوسط، ويُجرِي مباحثاتٍ مع بعض المسؤولين السوريين، وكان النفط على رأس المباحثات، وسائل الجنرال مثلّ الجانب السوري في المفاوضات العقائد عن متابعته بخلة (ريدرز دايجرست)، وقد «كان الجنرال يقصد وبشكلٍ جلي الحياة الأميركيَّة المُصوَّرة في الجملة، وبلغاتٍ مختلفةٍ تُغطيُّ العالم، أمريكا الثرية، المعطاءة، الحيوانية، القوية...»^٣.

وتكاد الروايات المدروسة تشتَرك في العوامل وتأثيرها في السرد وتوجيهه حركته، ونستطيع إجمال العوامل أو الوظائف فيما يأتي:

- عامل الذات: يتمثل في الضعف أمام الآخر وقوته.
- العامل العاكس: يتمثل في منطق القوّة والهيمنة.

^١ فواز حداد، جنود الله، ص ٢١٢.

^٢ ينظر: أدونيس، المُهوى غير المكتملة: تعرِيف حسن عودة، ص ١٨.

^٣ ينظر: سالم المعموش، صورة الغرب في الرواية العربية، ص ٦٢.

^٤ فواز حداد، الضغينة والمُهوى، ص ٣٧٨.

- الموضوع: ويتمثل في الهوية.

أمّا على مستوى الشخصيّات التي تشتراك في صفتها ودورها، فهي تتحصّر في:

- (عامل الذات): شخصيّة البطل_ المُمثّل للذات_ التي كانت تتحصّر في أن يكون (ضعيفاً، مهمشاً، مضطهداً...).

- (العامل العاكس): ويتمثل بـ (القوّة، والمهيمنة، والتقدّم، والتّفوق الحضاري)، ومحاوّلة السيطرة...).

٢- احتجار الآخر للذات:

لعل تصوير الخطاب السردي لمنطق الاستعلاء، الذي يسمّ شخصيّة الآخر يشكّل تعبيراً أو تمثيلاً لسلوكها إزاء غيرها من الشخصيّات الروائيّة؛ إذ تكثّر الجمل السردية في النصوص الروائيّة؛ لتُشكّل علامّة دالّة تحمل دلالات ظهور تعالقات النص السردي مع سواه من النصوص الثقافية، وتشير إلى الشروط التاريχيّة، والاجتماعيّة، التي تُسهم في تشكيل وعي الذات لنفسها وللعالم من حولها.

ويشير الراوي في رواية (أعدائي)، ممدوح عدوان عبر حوار بين (رفقة) وأثر)، إلى تعصب اليهود وشعورهم بالغوفّة إزاء غيرهم من الأمم والحضارات، فقد جاء على لسان (رفقة) في حوارها مع (أثر)، ما يؤكّد ذلك:

«لا بدّ من المغامرة. اليهودي يجب أن يذكّر بنفسه في كلّ شيء يعمله. يا ليتنا نستطيع أن نجعل لدولتنا على الأرض شكل النجمة. ليتنا تركنا بنجحتنا على الأهرامات التي بنيتها.

- واقفة أَنَّا نحن الذين بنيناها!»^١

فبيرة التعالي تبدو جليّة في هذا المقطع السردي، ولاسيما عبر الأفعال المتالية التي وردت في حديث (رفقة): (نستطيع، ونجعل، وتركنا، وبنيناها...)، و(نا) هنا توّكّد، الرؤية المقدّمة عبر السرد، ما تحمله شخصيّة اليهودي من إحساس بالتفوق، وما تُضمّنه من احتجارٍ للعرب.

^١ ممدوح عدوان، أعدائي، ص ٣٨.

ومن أسباب تجذر الإحساس بالتعالي عند اليهود إخفاق العرب في التصدي للمشروع الصهيوني؛ ذلك أنَّ صورة العجز والوهن التي تعيشها الذات تُعبِّر عن الواقع المريض الذي يعيشه مجتمع (الذات) مقابل القوة التي يتمتع بها (الآخر)^١؛ لذا يجب «توضيح الصلة بين صورة الآخر وسياقها التاريخي. وهذه الصورة – وهي مُتغيِّرة – هي، قبل كلِّ شيءٍ تعبيرٌ عن أوضاع المجتمع الذي تبنيها فيه ثقافته»^٢. فالرؤية المقدمة بوساطة السرد يستويها المتعددة، تُقدم صورتين للآخر، صورة إيجابية تمثل في الآخر القوي، المُتقدِّم، الحضاري...، وأخرى سلبية غالباً ما وردت على لسان شخصياتٍ أجنبية، تبلورت في فوقيتها، وغطرسته، وخداعه...

لكنَّ الرؤية تشير كذلك إلى دور (الذات) في السماح للآخر بالسيطرة عليها، ذلك أنَّ الأخذ بخيار التماهي مع الآخر وثقافته، هو في نهاية الأمر هدمٌ لنسقٍ ثقافيٍ مُتألِّفٍ بجملةٍ من الشحنات العاطفية، والفكريَّة، والاجتماعيَّة، والدينية، واستبداله بجملةٍ من الأساق الثقافية، التي تمتلك ممولها، وهو خيارٌ – وإن ادعى التحديث – لا يقوم به بوصفه طرفاً فاعلاً، وإنما بوصفه طرفاً مُفعلاً، لا يتمثل ما يصل إليه قنالاً حقيقياً^٣؛ لذا تبقى عملية التلقي عاجزةً عن تحقيق أهدافها؛ لأنَّ الانتقامية التي انتهجهما المفكرون أدت إلى إضعاف أدوات مقاومة الآخر القوي^٤، وقد عبرَ الرواية في رواية (الضغينة والمُهوى) عن حالة العداء التي يضمُرها (روبنشتاين) اليهودي، الذي يتطلع إلى الإسهام في إقامة وطنٍ قوميٍّ لليهود (إسرائيل) على الأرض المقدسة: «لم يكن نقل روبنشتاين من المنطقة، كما زعم، ترضية للعرب؛ أو من جراء أنه الذي تباهى بأنه فضيحة يهودية بحد ذاته، تُقلِّل لأنَّه لم يُخفر تعاطفه مع الدولة اليهودية. كان صهيونياً قحًا، جهر بآرائه مُتهماً العرب باختلاف نزاعٍ مع اليهود، وروج الدعايات الصهيونية عن بلاد العرب الواسعة الحالية من الحضارة، وفلسطين الحالية من السكان. أمَّا

^١ ينظر: مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص ١٣٤ وما بعدها.

^٢ لبيب، الطاهر، الآخر في الثقافة العربية، ضمن كتاب صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه، ص ١٧٨.

^٣ ينظر: عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المركبة الغربية، ص ٨-٧.

^٤ ينظر: محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، ص ٣٤.

الفلسطينيون فشاغلون مُؤْقَنون يجب ترحيلهم قسراً إلى البدية السورية والجزيرة العربية»^١. ففي الوقت الذي كان فيه المجتمع الذي تتسمى إليه الذات، غارقاً في الاستلاب والضعف والقهق، كان اليهود يحلمون و يخططون لإقامة وطن قومي يجمع أشتاهم من أصقاع العالم، وهذا يُظهر إخلاص تلك الشخصيات_ من منظورها_ في بذل الغالي والنفيس لتحقيق تلك الغاية، بينما كانت (الذات)، كما يُصورُها الخطاب الروائي المدروس ضعيفةً غير قادرة على الخروج من مأزقها؛ لذا تسعى إلى السير على خطى الغرب و التماهي معه.

وقد ترك هات الذات وراء الآخر أثره في الوعي العام العربي؛ إذ أشار الخطاب الروائي السوري إلى مسألة ارتكان الذات إلى الآخر وارتمائها في أحضائه، في الوقت الذي يُظهر فيه الآخر استخفافه بالذات واحتقاره لها، فقد ذُهِلَ (غوبلان) – الذي طرد السوريون – من ردة فعل الخارجية الفرنسية، التي قررت احترام القرار السوري، والذي يعد من وجهة نظره تطاولاً على شخصية فرنسية لها أهميتها، و يورد غوبلان وجهة نظره وموقفه من تصرف الخارجية الفرنسية؛ إذ أشار الراوي من وجهة نظر (غوبلان) إلى مaudِنَةٍ نفاذًا فرنسيًا مفضوحًا، تجلّى في «الإصرار على احترام القرار السوري. مني كانت الخارجية تُعَيِّنُ بما سُمِّته الإرادة السورية؟! لم ينفع احتجاجي بأنَّ السكوت على طرده البشع وغير اللائق، يوحي بتهمة لن تكون غير التجسس، وينذر بتطاول سوري لن يقف عند حد...، لم أكن أجهل أنَّ الاتجاه الحالي في الخارجية هو السعي لاستعادة نفوذنا في سوريا»^٢. يُظهر هذا المقطع السردي لغة التهكم، ولاسيما مع الجملة السردية (مني كانت الخارجية تُعَيِّنُ بما سُمِّته الإرادة السورية؟!)، ولعلَ علامتي الاستفهام (?) والتعجب (!)، بوصفهما رمزين دالين يحملان مدلولاتٍ كثيرةً، من أبرزها (السخرية، والاستغراب، والتعجب، والدهشة..)، ويفسر المسرود، هنا، هذا التصرُّف بأنَّ له ما يسوّنه، وهو الإبقاء على الخطط الرفيع الذي يربطها بسوريا، ومحاولة استعادة السيطرة عليها من جديد، فلا قيمة للإرادة السورية، أو لاحترامها، وإنما هناك فعل مسايرةٍ من قبل فرنسا لتحقيق أهدافها وغاياتها في استغلال الشعوب ونهب ثرواتها.

^١ فواز حداد، الصغينة والهوى، ص ١٨٢.

^٢ المصدر نفسه، ص ٣٢.

٣- انبهار الذات بالآخر:

جاء في لسان العرب: "انبهار فلان، إذا بالغ في الشيء"^١ ، وانبهار الذات بالآخر يعبر عن نقص يعترف بها^٢ ، وهذا يشير إلى أنَّ لحظة الانبهار تُصوّر حالة الوهن والعجز التي تعيشها الذات في مواجهة الآخر.

ويشكّل موقف الانبهار منجزات الحضارة الغربية، والتقدّم المأهول الذي حقّقه، ولاسيما بعد ثورتها الصناعية فضاءً مغرياً لكلٍّ من يبحث عن واقعٍ مُغايرٍ لما يعيشه؛ لذا سعى كثير من المفكّرين، والأدباء إلى الدعوة الواضحة والصرّحة إلى السير على خطّا الغرب، والأخذ بالأسباب التي قادت إلى تطويره وتفوّقه على بقية الحضارات والشعوب، وهذه الدعوة تسجم مع ما تقرّره المركبة الغربية، التي تقول «بالخصوصيّة المطلقة لتاريخ الغرب الذي أنتجه عواملٌ خاصّةً داخليةً، وأثّر عن حضارةٍ غنيةٍ ومتّوّعةٍ، ثمَّ التأكيد على أنَّ المجتمعات التي تريد أنْ تبلغ درجة التقدّم التي وصل إليها الغرب، ليس أمامها إلا الأخذ بالأسباب ذاتها التي أخذ بها الغربيون، وليس أمام تلك المجتمعات إلا التخلص من خصوصيّاتها الثقافية؛ لأنَّ تلك الخصائص هي المسؤولة عن تخلفها، وهي المعيبة لنطّورها»^٣.

وما تقرّره المركبة الغربية يدعو المرء إلى أنْ يتتسّائل عن كينونة العربي، وذاته المتميزة وموقعه، ودوره بعد أن نعيid ما للماضي للماضي وما للغرب للغرب، فما الذي قدّمه في الحاضر، وأين صوته لا صوت ماضيه، وأين إرادته هو لا الإرادة الأسيرة الحكومة برفض طرفٍ على حساب آخر...؟ هذه الأسئلة تدلُّ على حال الوهن والشلل التي تعاني منها الذات العربيّة إزاء الآخر وتفوّقه وقوّته زماناً ومكاناً؛ إذ لا يمكن للمرء أن يتجاهل دور الذات العربيّة دون أن يأخذ بالحسبان الحاجة إلى حسِّ حضاريٍّ مُستقرٍّ في الحياة العربيّة، فقد أدى ذلك الوهن الذي تعاني منه الذات إلى أن تعيش صلعةً كبيرةً في مواجهة الآخر، تمحّض تلك المواجهة عن حالة انبهارٍ عاشت في ظلّها الذات أمام الآخر ومنجزاته الحضارية، ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يتعدّاه إلى انبهار الذات بمستوى التقدير والعنابة التي يلمسها المرء في الغرب، وهذا ما عبر عنه الرواذي في رواية (*الطريق إلى الشمس*)، حين وصف

^١ ابن منظور، لسان العرب: ج ١، ص ٥١٦.

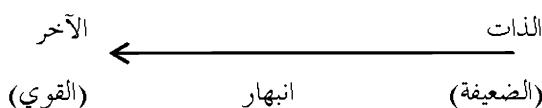
^٢ بنظر: جودي البطابنة، شخصية الآخر في الرواية في الأردن، ص ٤٩.

^٣ عبد الله إبراهيم، المركبة الغربية، ص ٣٣.

حال (الأخضر) عندما يُهُرِّبُ بما لاقاه من حفاوةٍ فأخباره « مُفْرِحةٌ كُلَّ الإِفْرَاح .. ما إن وصل إلى باريس وقدم رسائل التوصية حق وجد كُلُّ عنايةٍ وترحابٍ من إدارة السوربون من الدكتاتورة الأستاذة .. راتبه عالٍ يعيش به عيش الأماء، مسكنه مُؤْمَنٌ، حاجاته مقضيةٌ .. »^١، وبانتقال الأخضر إلى (باريس) بدأت الذات مواجهة الآخر، وهذا الانتقال يجعل المواجهة غير متكافئة، حيث اقتصرت مواجهتها على تسجيل المفارقات بين موطن الذات وموطن الآخر، والتي تراوحت بين الدهشة والانبهار^٢.

و تتضمن علاقة الذات بالآخر في الشكل الآتي:

- من منظور الشخصيات الممثلة للذات:



من هنا نلاحظ أن التمثيل السردي للخطاب الروائي المدروس هو نتاج موقعين، موقع الذات أو الشرق، الذي يتبعي إليه الراوي، وموقع الآخر أو الغرب، حيث يتبعي أن يكون؛ لذلك فإن لغة السرد تُظْهِر شكلًا احتفاليًّا بالآخر، وتتصوّر الرغبة فيه، فمما لا شكُّ فيه « أن الثقافة الأحدث والأسرع والأكثر امتلاكًا للقدرة على الخلق والإنتاج والتتجدد، هي الثقافة الأفريقي والأكثر قدرةً على الانتشار، أي هي الثقافة التي تفرض نفسها على غيرها، بقوة الفكر والسيف، على ما هو شأن الثقافة الغربية الحديثة، التي تفرض نفسها اليوم وتمارس عالميتها »^٣. كما صوّر الخطاب الروائي السوري كذلك صورة الآخر الإيجابية والاحتفاء به من قبل الذات، فهو مصدر التقدُّم والقوّة والحضارة، وأظهر ما يضمّره شخصيّة الآخر من احتراف للذات، وما تحفيه من أطماء في البلاد والثروات، مما يجعل الصورة المبهرة التي يقدمها الغرب بوصفه مكانًا للحرية والكرامة والرخاء، متناقضة مع ما يضمّره من مطامع ومارب في السيطرة على الشعوب وإخضاعها؛ إذ صوّر الراوي طريقة تعامل خبير التنقيب عن

^١ عبد الكريم ناصيف، الطريق إلى الشمس، ص ١٢٥.

^٢ ينظر: محمد نجيب النلاوي، الذات والمهماز، ص ٥٣.

^٣ علي حرب، الفكر والحدث، ص ٤٧.

النفط مع الشعب السوري، ففي حديثه نيرة التعالي على السوريين واحتقارهم، يقول (ماكترو) «لم أبدِ رأياً أو تعليقاً. كنت مبهوتاً. هرني كين: لا تقل إنها عملية قدرة.

- قلت بامتعاض: ضيعنا على السوريين فرصة. رمقني باستخفاف.

- تابعت: فرصة بأمس الحاجة لها، إن لأي شعب الحق في أن ينعم بثرواته.

- قال بحدة: إنهم غير قادرين أصلاً على استغلالها.

- قاطعته: حجبنا عنهم بتروهم.

- قال: لا تبالغ، البترول مصادفة جيولوجية، ومن سوء حظهم أنه لم يفلت من مصادفات سياسية، وعاكساته أوضاع اقتصادية مضطربة، ومهما يكن فبوسعه، وبوعهم الانتظار^١، وأشار الرواية كذلك إلى (غوبلان)، الذي أصيب بفاجعة كبيرة، فقد خبيت فرنسا ظنه في أن تكون شريكاً منصفاً، وتؤدي دوراً طيباً و مختلفاً عن سياق الدول الاستعمارية^٢، فقدوم هؤلاء إلى الشرق يصور التناقض بين الدول الكبرى لإخضاع المكان لسيطرتها، واستغلال ثرواته، وعبر هذا التسابق عبر مراحل مختلفة، أوها الاستكشاف، وهذا ما عبر عنه (كين) مدير الشركة المكلفة بالتنقيب عن النفط في سوريا «وسوف نواصل الحفر دائماً إلى أعماق سحرية، ثم تتوقف عند البئر الثامنة أو التاسعة، شيء ما شبيه بهذا الترتيب، ونتابع على هذا المنوال، نستغرق سنوات طويلة... آبار البترول الحقيقة سوف تغلق وتصبح احتياطياً مكتوماً، لن يستخرج إلا برغبتنا وحسب احتياجاتنا. العملية دقيقة في منتهى السرية وباهظة التكاليف وتحتاج إلى تغطيات مستمرة، وهدف مستمر. السيطرة على النفط وليس استثماره»^٣، وهذا يشير إلى أن الغرب يعيش على القهر والعنصرية، ورحاوه ناتج عن استغلال ثروات الشعوب الأخرى، ولتستمر تلك الرفاهية، فلا بد للغرب من أن يستمر في القهر والنهب، والسؤال

^١ فوار حداد، *الضفينة والهوى*، ص ٣٩١.

^٢ بنظر: *نفس المصدر*، ص ١٥٩.

^٣ *نفس المصدر*، ص ٣٩١.

الذي يطرح نفسه: هل الغرب مستعد للتوقف عن سرقة الشعوب واسترقاق أهلها. هل هو مستعد للتخلّي عن رفاهيته القائمة على استغلال الآخرين؟^١

وبذا يغدو الغرب مكاناً تشد فيه الذات الخلاص من عذابها، ونموذجاً مُبهراً في النهضة والتقدّم على الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وتجعل تلك الصورة الإيجابية عبر العلاقات المباشرة بين الذات والآخر، وعن طريق ما ترسّب في الوعي العام للذات، وما أسهمت فيه بمجمل العوامل الاجتماعية والتاريخية، التي تكونت فيها انطباعات الذات عن الآخر من جهة، والظروف المريضة التي تقع فيها الذات من جهة أخرى، الأمر الذي دفعها لتفكي خطواته والسير على هجّة، وتشير الرؤية السردية إلى صورة أخرى للآخر (الفرنسي، والأمريكي، واليهودي...)، ولكنّها لم تأتِ من منظور الشخصيات، وإنّما من منظور الرواи، فقد أظهر الآخر استعلاءً وتعاليّاً على الذات، وأضمر أطماءاً كثيرةً في تطوير الآخرين وإخضاعهم، وهذه الصورة المقدّمة تُشير إلى أنّها صورة سلبية، فرسالة الرجل الغربي، هي «رسالة الرجل مُثلّث الوجوه: الفاتح المسلم، والمبشر، والباحث عن الثورة، وترتيب علاقات الأوروبي بغيره في ضوء علاقة جديدة هي المتّبع بالتتابع».^٢

الخاتمة:

مما تقدّم نجد أنَّ الرواية السورية أرادت تصوير الواقع العربي الذي أُجهزت في ظله، فقد سعت إلى التعبير عمّا كان يُهدّد الذات من مخاطر داخليةٍ من جهة، ومواجهة الآخر من جهة ثانية، فرصدت دوافع الذات في انبهارها بالآخر، كالدّوافع السياسية والاجتماعية المؤثرة في الواقع العربي، وفي مُقلّمتها القمع والظلم وغياب العدالة والحرّية، الأمر الذي جعلها تبحث عن خلاصها عبر اللهاث وراء الغرب، ومحاولة الهجرة إليه بأيّ ثمنٍ، وقد حاولت الروايات كذلك تعرية الاستبداد، ولكنّها لم تقدّم البديل المناسب له، إذ اكتفت بالإشارة إلى أنَّ مرجعيات الاستبداد تعود إلى غياب الوعي للأسباب التاريخية والاجتماعية التي أوصلت الواقع العربي إلى ما هو عليه، وقد عبرت عن الصراع الحضاري في

^١ ينظر: محمد مورو، الإسلام وأمريكا (حوار أم مواجهة)، ص ٧٩.

^٢ عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المركبة الغربية، ص ١٩.

علاقة (الذات) بـ (الآخر)، عبر لحظة انبعاثها بالآخر و منجزاته الحضارية من جهةٍ، والواقع الذي تعيشه من جهةٍ أخرى،

كما ظهر لنا أنَّ علاقة الذات بالآخر، كانت مُحْكُومةً بمنطق القوَّة، الذي تبلور عبر نظرية التعالي والتُّفُوق للآخر على الذات، التي صوَّرَها الخطاب الروائي من منظور الرواوي، إذ جاءت في الأغلب على لسان الشخصيَّات الأجنبيَّة. وأظهر الخطاب الروائي كذلك سلبيَّة الذات الضعيفة إزاء الآخر القوي، فقد بقيت العلاقة بينهما مُحْكُومةً بموقف الانبعاث، الذي أُفصَح عنه السرد، فقد شَكَّلَ الغرب فضاءً مغرياً للذات، أرادت بوساطته أن تتحلَّصَ من أعباء الواقع المريض الذي تعيش في فلকه، وهذا ما دفعها إلى الإمساك بتلابيب الآخر، وأدَّى كذلك إلى تعطيل أجهزة مقاومته، فبقيت الذات في حالة انبعاث أمام منجزاته وقوتها.

قائمة المصادر والمراجع:

- ١ - إبراهيم، عبد الله، المطابقة والاختلاف، المركبة الغربية، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت: الدار البيضاء، ١٩٩٧.
- ٢ - أدونيس، علي أحمد سعيد بالتعاون مع شانتال شواف، الهوية غير المكتملة، الإبداع، الدين، السياسة، والجنس، الطبعة الأولى، تعرِّيف حسن عودة، جبلة: بدايات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.
- ٣ - باجو، دانييل هنري، و بيير برونيل و إيف شيفريل، الوجيز في الأدب المقارن، تعرِّيف، غسان السيد، دون مكان النشر، ١٩٩٩.
- ٤ - بطاطنة، حودي، شخصية الآخر في الرواية في الأردن، الطبعة الأولى، عمان: الوراق للطباعة والنشر، ٢٠٠٤.
- ٥ - بيطاري، مانيا، صورة الآخر في الأدب القصصي والمسرحي والدراما التلفزيونية في سورية (١٩٧٠-٢٠٠٠)، أطْرحة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف، د.عبدة عبود، جامعة دمشق، ٢٠١٠.
- ٦ - حجازي، مصطفى، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، الطبعة التاسعة، المركز الثقافي العربي، بيروت: الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
- ٧ - حداد، فواز، جنود الله، الطبعة الأولى، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠١٠.

- ٨ - ———، **الضفينة والهوى**، الطبعة الأولى، دمشق: دار كنعان للطباعة و النشر، ٢٠١٠.
- ٩ - حرب، علي، **الفكر والحدث، حوارات ومحاور**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٧.
- ١٠ - حلاق، محمد راتب، **نحن والآخر**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧.
- ١١ - حيدر، حيدر، **هجرة السنونو**، الطبعة الأولى، دمشق: دار ورد للطباعة و النشر و التوزيع، ٢٠٠٨.
- ١٢ - ابن خلدون، **المقدمة**، الفصل الثالث والعشرون، بيروت: مطبعة دار البيان، د.ت.
- ١٣ - الداقوقى، إبراهيم، **صورة الأتراك لدى العرب**: الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠١.
- ١٤ - الزهراني، معجب، **صورة الغرب في كتابة المرأة العربية**، ضمن كتاب **(افق التحولات في الرواية العربية- دراسات وشهادات)**: الطبعة الأولى، الأردن: دار الفنون، ١٩٩٩.
- ١٥ - السمان، غادة، **سهرة شكرية للموتى**: الطبعة الأولى، بيروت: منشورات غادة السمان، ٢٠٠٣.
- ١٦ - علوان، ممدوح، **أعدائي**: الطبعة الأولى، بيروت: دار المدى للطباعة و النشر، ٢٠٠٠.
- ١٧ - الغذامي، د. عبد الله، **رحلة إلى جمهورية النظرية**، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي، الطبعة الثانية، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨.
- ١٨ - لبيب، الطاهر، **صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه**: الطبعة الأولى، تحرير الطاهر لبيب، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩.
- ١٩ - المعوش، سالم، **صورة الغرب في الرواية العربية**، بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة، ١٩٩٨.
- ٢٠ - ابن منظور، **لسان العرب**، الطبعة الثالثة، اعنى بتصحيحه أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٩.
- ٢١ - مورو، محمد، **الإسلام وأمريكا (حوار أم مواجهة)**، دار الروضة للنشر والتوزيع، الديس للنشر، القاهرة، د.ت.
- ٢٢ - ناصيف، عبد الكريم، **الطريق إلى الشمس (الجوزاء)**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

التقابـل في الصحـيفة السـجـادـية وأثـرـه في الانسـجام

مجيد محمدـي بايزـيدي * والـدـكتـور عـيسـى متـقـى زـادـه ** والـدـكتـور عـلـي رـضـا مـحمدـرـضـاـيـي ***

المـلـخـص :

نتـيـجةً لـتـطـوـرـ الـعـلـومـ فيـ جـمـيعـ الـمـحـالـاتـ وـبـخـاصـةـ الـأـدـبـ ظـهـرـتـ نـظـرـيـاتـ جـدـيـدةـ تـحـاـولـ تـحلـيلـ الـنـصـوصـ وـتـفـسـيرـهـاـ منـ مـنـظـارـ يـخـتـلـفـ عـمـاـ تـعـوـدـنـاـ عـلـيـهـ فـيـ الـقـدـيمـ.ـ فـتـغـيـرـتـ أـغـرـاضـ أدـوـاتـ الـبـيـانـ وـوسـائـلـهـ عـمـاـ كـانـ فـيـ الـعـلـومـ الـقـدـيمـ فـيـ ضـوءـ هـذـهـ النـظـرـيـاتـ.ـ وـمـنـ أـكـثـرـ هـذـهـ النـظـرـيـاتـ اـنـتـشـارـاـ وـشـيوـعاـ هـيـ مـاـ يـتـصـلـ بـلـسـانـيـاتـ الـنـصـ الـتـيـ تـعـتـبـرـ الـنـصـ كـلـامـاـ مـتـصـلـاـ ذـاـ وـحدـةـ جـلـيـةـ تـنـطـويـ عـلـىـ بـدـاـيـةـ وـنـهاـيـةـ وـيـتـسـمـ بـالـانـسـجـامـ وـالـتـماـسـكـ.

يـعـدـ الـانـسـجـامـ مـنـ أـبـرـزـ خـصـائـصـ الـنـصـ الـذـيـ تـحـدـثـ عـنـ الـلـغـرـيـونـ،ـ وـمـنـهـ:ـ هـالـيـدـايـ وـرـقـيـةـ حـسـنـ الـلـذـينـ أـلـفـاـ كـتـابـاـ يـحـمـلـ نـفـسـ الـعـنـوانـ وـذـكـرـاـ عـوـاـمـلـ مـخـتـلـفـةـ تـرـبـيـتـ بـيـنـ أـجـزـاءـ الـنـصـ،ـ مـنـهـاـ الـتـقـابـلـ الـذـيـ هـوـ نـوـعـ مـنـ الـتـضـامـ الـذـيـ يـنـدـرـجـ فـيـ الـمـصـاحـبـةـ الـلـغـوـيـةـ الـتـيـ تـلـعـبـ دـوـرـاـ بـارـزاـ بـأـنـوـاعـهـاـ الـمـخـتـلـفـةـ فـيـ الـانـسـجـامـ وـاستـمـارـيـتـهـ.ـ إـنـ هـذـاـ الـتـقـابـلـ يـعـدـ مـنـ أـكـثـرـ عـلـاقـاتـ الـمـعـنـىـ شـيوـعاـ وـأـنـتـشـارـاـ فـيـ الصـحـيفـةـ السـجـادـيـةـ،ـ وـيـشـكـلـ ظـاهـرـةـ لـغـوـيـةـ أـسـلـوـبـيـةـ مـيـزـةـ فـيـهـاـ.

يـهـدـيـ هـذـاـ الـبـحـثـ إـلـيـ درـاسـةـ دـوـرـ هـذـاـ العـنـصـرـ الـبـدـيـعـيـ كـعـامـلـ مـنـ عـوـاـمـلـ الـانـسـجـامـ فـيـ الصـحـيفـةـ السـجـادـيـةـ مـتـبـعـاـ فـيـهـ الأـسـلـوـبـ الـوـصـفيـ -ـ التـحـلـيليـ.ـ وـتـدـلـلـ النـتـائـجـ عـلـىـ أـنـ أـسـلـوـبـ الـتـقـابـلـ فـيـ الصـحـيفـةـ يـؤـديـ إـلـيـ تـحـسـينـ الـنـصـ كـمـحـسـنـ بـدـيـعـيـ مـعـنـوـيـ فـيـ ضـوءـ الـبـلـاغـةـ الـقـدـيمـ وـيـعـدـ وـسـيـلـةـ مـنـ أـبـرـزـ وـسـائـلـ الـانـسـجـامـ بـيـنـ الـحـمـلـ فـيـ ضـوءـ الـلـسـانـيـاتـ الـخـدـيـثـةـ،ـ بـحـيـثـ يـتـجـاـوزـ هـذـاـ الـانـسـجـامـ دـائـرـةـ جـمـلةـ وـاحـدةـ أوـ عـدـةـ جـمـلـ وـيـرـبـطـ كـلـ الأـدـعـيـةـ كـنـصـ وـاحـدـ يـتـحـمـورـ حـولـ مـحـورـ الـتـقـابـلـ بـيـنـ مـوـقـيـ الحقـ وـالـبـاطـلـ الـلـذـينـ يـمـثـلـانـ فـيـ الـكـلـمـاتـ الـبـيـضاءـ وـالـسـوـدـاءـ.

كلـمـاتـ مـفـاتـحـيـةـ:ـ الصـحـيفـةـ السـجـادـيـةـ،ـ الـمـطـابـقـةـ،ـ الـمـقـابـلـةـ،ـ الـانـسـجـامـ،ـ الـوـحدـةـ الـمـوـضـوـعـيـةـ.

* - طـالـبـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ وـآـدـابـاـ مـرـحـلـةـ الـدـكـتـورـاهـ بـجـامـعـةـ تـرـبـيـةـ مـدـرـسـ majid.ahmadi@modares.ac.ir

** - أـسـتـاذـ مـسـاعـدـ فـيـ فـرـعـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ وـآـدـابـاـ بـجـامـعـةـ تـرـبـيـةـ مـدـرـسـ،ـ طـهـرـانـ.ـ emottaqi@ modares.ac.ir

*** - أـسـتـاذـ مـشـارـكـ فـيـ فـرـعـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ وـآـدـابـاـ بـجـامـعـةـ طـهـرـانـ،ـ جـمـعـ الـفـارـابـيـ amredhaei@ut.ac.ir (ـالـكـتبـ الـمـسـؤـلـ)

تـارـيـخـ الـوـصـولـ:ـ ١٤/١١/٢٠١٣ـ هـ.ـ شـ.ـ ١٣٩٢/١١/٠٤ـ مـ.ـ شـ.ـ ٢٤/٠١/٢٠١٤ـ هـ.ـ شـ.

المقدمة

بما أن التقابل ظاهرة لغوية دلالية فطبيعي أن تنظرى تحت علم اللغة وعلم الدلالة، وهما، باختصاص اللغة بالبشر، يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بكثير من العلوم الإنسانية والحقول الدراسية خاصة الحصول على تنظر إلى النص كحصيلة من العناصر اللغوية مثل الصيaticة والمصرافية والتركيبية ومن غير اللغوية مثل النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والسياسية، كما عرفت بـ«ظاهرة بسيكولوجية إجتماعية، ثقافية، مكتسبة»، لا صفة بiologicalية ملزمة للفرد، تتألف من مجموعة رموز صوتية لغوية، اكتسبت، عن طريق الاختبار، معانٍ مقررة في الذهن، وهذا النظام الرمزي الصوتي تستطيع جماعة أن تتفاهم وتنواصل وتفاعل^١.

إذا كانت اللغة وعاءً للمعرفة ومستودعاً لتراث الأمة نظر كلّ عام إليها وعرفها من زاوية العلم الذي يعمل في ميدانه فطبيعي أن تخلل النصوص في ضوء العلوم الجديدة. ومنها علم لسانيات النص الذي يدرس النص «كلام متصل ذي وحدة جلية تنطوي على بداية ونهاية ويتسّم بالتماسك والترابط»^٢ اللذين يعدان عنصراً من العناصر البارزة التي يقوم عليها مفهوم النص ويقصد بهما توافر مجموعة من العلاقات التي تساعده على ربط أجزاء النص بعضها البعض. وهو مظهر بارز من مظاهر الاتساق الداخلي وأعاره اللغويون المحدثون أهمية بالغة وقد عالجه النقاد القدامي - كالجاحظ وابن طباطبا والخاتمي وحازم القرطاجي - معالجة ذكية معبرين عنه من خلال استخدام مصطلحاتٍ كالتللاحم، النظم، تناسب الأجزاء، الانسجام، المشاكلة وغيرها^٣.

تأسيساً على هذا، يتحدّث البحث عن انسجام النص واتساقه في ضوء نظرية هاليداي ورقية حسن الورادة في كتابهما المعروف بـ«Cohesion In English» التي تعتبر مفهوم الاتساق مفهوماً دلائياً فيأتي الاتساق لديهما من خلال الحديث عن ماهية النص وتنبيه عن الانص. والاتساق في هذه النظرية «مفهوم دلائي يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحده كنص»^٤. الاتساق أبرز خصيصة يتسم بها النص وهو الذي يجعل متاليات الجمل متربطة عن طريق علاقات قبلية وبعدية بين الجمل. وفي ضوء هذه النظرية لم تقتضي وظيفة الفنون البدائية عند وجوه تحسين الكلام

^١- أنس فرجمة، نظريات في اللغة، ص ١٤.

^٢- خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسيقان، ص ٢٢.

^٣- المصدر نفسه، ص ٦١.

بل لعبت دوراً بارزاً فيربط أجزاء النص وسبكها. ومن أولى هذه الفنون وأبرزها فن المطابقة الذي يعدّ سمة أسلوبية مميزة في النصوص الدينية نظراً لوجود الصراع الدائم بين موقف الحق والباطل فيها. فلو تأملنا في الصحيفة السجادية تدهشنا كثرة التقابل - بأنواعه المختلفة - في سياقها. لذا فهو يعدّ من أكثر علاقات المعنى شيوعاً وانتشاراً في الصحيفة السجادية، ويشكل ظاهرة لغوية أسلوبية مميزة فيها وقد لا تحتاج أبداً إلى الإحصاء كي ثبت ذلك، بل إن مجرد قراءة عادّة في الأدعية يجعلنا نقف أمام هذا الأسلوب الواضح الفريد. وهذا ما سيتبين خلال ما نقدمه في هذا البحث.

لذا كان الموضوع جديراً بالدراسة، وندرة البحوث التطبيقية - أو قل عدم وجودها - للصحيفة في ضوء اللسانيات الجديدة تضاعف أضعافاً مضاعفة ضرورة دراسة هذه الصحيفة القيمة من هذا المنظار.

يمحاول هذا البحث الإجابة على الأسئلة التالية:

- ما هي أهم أوجه التقابل في الصحيفة السجادية؟

- ما هو دور التقابل في انسجام النص واتساقه بالنسبة إلى سائر العوامل؟

- كيف يؤدي التقابل دوره في انسجام الأدعية؟

تحاول الدراسة هذه أن ثبتت بأسلوب وصفي - تحليلي أن النصوص الدينية غنية بالوسائل التعبيرية بحيث يمكن تطبيق الجديد على ما اصطلاح عليه القدم. وترى هنا بعض ميزات الأسلوب الأدبي الذي أحّرّز السابق بالنسبة إلى الأساليب الأخرى في بيان المعارف الإسلامية والمعتقدات. ونلفت انتباه دارسي البلاغة، وخاصة أساتذة الجامعات، إلى هذا المصدر الثر للاستشهاد به في صفوفهم.

اهتمّ كثير من الباحثين بدراسة الصحيفة السجادية كربور آل محمد (صلّى الله عليه و آله)، ولكن أكثرهم كانوا يركّرون اهتماماً مهماً على المضامين القيمة التي تحتوي عليها الصحيفة دينياً وأخلاقياً وإجتماعياً وسياسياً وعرفياً، ولم تتجاوز الدراسات والبحوث التي تعرضت لحملية هذه الصحيفة وأسلوبيتها لا تتجاوز عدد الأصابع، فضلاً عن ذلك أنها لا نرى بحثاً أو دراسة تعرضت للتقابل كعنصر من عناصر انسجام النصّ وترابطه وتناسقه، بحيث نرى أن أكثر الباحثين قد اعترفوا بأنّ الدارسين لم يوفوا حقها من الدراسة. وإليك بعض هذه الدراسات:

عليّ أوسط خانجي في مقالة «شكوه تعبر و صحيفه سجاديه » (فخامة التعبير والصحيفة السجادية) المطبوعة في مجلة «انديشه ديني» (الفكر الديني) مجلة فصلية، جامعة شيراز، صيف ١٣٨٤ العدد الخامس عشر، بعد تعريف الأسلوب من وجهة نظر البلغاء، درس أبعاد فخامة التعبير في

مستويات الألفاظ والبنية والإيقاع والعاطفة والمعانی الثانوية محاولاً أن يسلط بعض الأضواء على جمال هذه الصحيفة. سید فضل الله میر قادری فی مقالته «ادیات سخنان امام سجاد (ع) و صحیفه سجادیه» (أدب کلام الإمام السجاد (عليه السلام) والصحيفة السجادية) فی الجلة الآنفة الذکر قد تعرّض لأدب الدعاء من حيث البنية الفنية فی مجال الإيقاع والتتصویر. وفي النهاية، درس نثر الصحيفة ومضمونتها ولكن باختصار شدید. غلامرضا کربیی فرد فی رسالته «بررسی مباحث صرفی، نحوی و بلاغی در صحیفه سجادیه» (دراسة المباحث الصرفیة والنحویة والبلاغیة فی الصحيفة السجادية) لنیل شهادة الماجستير بجامعة إعداد المدرسین، ١٣٧٠، درس المباحث الصرفیة والنحویة والبلاغیة فی كل دعاء على حده ولكنّه لم يذكر من الطلاق إلّا بعض موارد منها على سبيل الإشارة وله أيضاً بحث في مجلة «مشکوّة»، شتاء ١٣٧٥، العدد ٥٣ عنوانه «نکات بلاغی در صحیفه سجادیه» (المسائل البلاغیة فی الصحيفة السجادية) كما له بحث عنوانه «الجملیة فی الصحيفة السجادية» فی مجلّة العلوم الإنسانية، ١٤٢٦.ق، العدد ١٢، تطرق درس فيه إلى الصحيفة السجادية فی ضوء البلاغة القديمة.

ولكن جلیل تحلیل فی بحثه «نیایش دوم صحیفه سجادیه و تلمیحات قرآنی و نکات بلاغی آن» (الدعاء الثاني فی الصحيفة السجادية وتلمیحاته القرآنیة ومسائله البلاغیة) المنشور فی مجلة «سفینة» العدد التاسع قد رکز اهتمامه على الدعاء الثاني فقط لکی يتصنّف بحثه بدقة النظر والعمق فی التحلیل و درس ما جاء فی الدعاء المذکور من التلمیحات القرآنیة مع الإشارة إلی ثلاثة مسألة بلاغیة فیه. وهناك دراسة عنوانها «سبک شناسی صحیفه مبارکه سجادیه» (أسلووب الصحيفة السجادية المبارکة) فی موقع «الراسخون» www.raskhoon.net/library/content-2903-1 قد درست أسلوب الصحيفة فی ثلاثة مستويات: اللغة والأدب والفكرة .

كل هذه الدراسات قد كُتبت فی ضوء البلاغة القديمة ولكننا ننوي تسليط الضوء علی مسألة المطابقة والمقابلة فی ضوء اللسانیات الحديثة وبخاصة مسألة الاتساق والانسجام.

ما تجدر الإشارة إلیه هو أننا قلّما نرى من الباحثین من تعرّض لأدب الدعاء أو کلام الإمام السجاد (ع) مبیناً فوائده الغنیة وأثره على أسالیب الشّرّع العربي فی العصور المختلفة إلّا محمود السبّاتی، حيث خصّص الفصل الرابع من «تاریخ الأدب العربي فی ضوء النهج الإسلامي» للأدب فی عصر الإمام السجاد (ع) مؤكداً فيه على الأبعاد الفنیة لأدب الدعاء الذي تفرد به الإمام (ع)، وقد درس المؤلف دعاء «مکارم الأخلاق» كنموذج من حيث البناء الداخلي والإيقاع والصورة.

هناك أيضاً رسالة جامعية قامت بإنجازها وإعدادها حوراء غازي عناد السلامي بجامعة الكوفة، عنوانها «ال مقابل الدلالي في الصحيفة السجادية للإمام علي بن الحسين (عليه السلام) » قامت فيها بدراسة التقابل وذكر أنواعه فيها دراسة معجمية فيها طابع إحصائي دون أن ت تعرض لظاهرة التقابل كعنصر من العناصر التي تؤثر في اتساق النصّ وتقاسكه ودون أن تستعمل النظريات اللغوية والدلالية لتحليل التقابل في الصحيفة، بل درست التقابلات الموجودة في الصحيفة دراسة شكلية كما ذكرت معانيها اللغوية فقط وذكرت أنواع التقابل.

أدب الإمام السجاد (ع)

إنّ شهرة الصحيفة السجادية بألقاب كـ «زبور آل محمد (ص)» و«أخت القرآن» و«إنجيل أهل البيت» بين الناس تدلّ على مكانة الصحيفة في الأدب الديني بحيث يظلّ الإمام السجاد (ع) نموذج الأدب الشرعي الذي توفر على نتاج فني ضخم يحيىء - من حيث الكم - بعد الإمام علي (ع) كما يحيىء - من حيث الكيف - متميّزاً بسمات خاصة. «وقد كانت الصحيفة مهمة جداً و كانت أهميتها تتجلى في حملة من ضروب المعرفة وفي مقدمتها أدب الدعاء الذي رسم بناءه وأنواعه وفق صياغات خاصة تعدّ أدباً يختصّ بالإمام السجاد (ع)»^١. فهذه الأدعية ليست مجرد أدعية ذات مضامين كونية أو إجتماعية أو فردية أو عبادية بل إنّها مصاغة وفق لغة فنية مدهشة بحيث لا يمكن غضّ النظر عن الأسلوب الأدبي الذي تميزت به هذه الأدعية.

إنّ الإمام (ع)، بناءً على ظروف زمانه ومقتضى الحال والمقام وما توجّبه الطبيعة الذاتية للدعاء والنجوى، اختار لهجةً بسيطةً وأسلوباً سهلاً في كلامه دون أن يحمل أقلّ مسحةً من التعقيد اللفظي أو المعنوي. وهذه المزايا هي التي تميزه عن أسلوب الخطابة والرسالة والوعظ^٢. وبما أنّ مخاطب الأنّمة في الأدعية والأذكار هو الله - تعالى - خلافاً للروايات التي تناطّب الناس لذا يتطلّب أن تكون الألفاظ وأساليب البيان في أعلى درجات البيان حسب المعانى. ولو قمنا بمقارنة الأدعية و الروايات لرأينا «أنّ ظاهر العبارات وموسيقى الألفاظ و الحروف ونوعية التلفيق والتركيب بينهما والمعانى الحقيقة والمحازية تختلف عن لغة الروايات إنّهلاكاً تاماً»^٣.

^١ - محمود السناني، تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي، ص ٣٥٢.

^٢ - غلامرضا كربسي فرد، الجمالية في الصحيفة السجادية، مجلة العلوم الإنسانية، صص ٧٤-٧٥.

^٣ - على أوسط خاجاني، شکوه تعییر و صحیفه سجادیه، فصلنامه اندیشه دینی، ص ١٠.

البديع في ضوء اللسانيات الحديثة

استقرّ الأمر في البلاغة على أنّ وظيفة البديع هي التحسين. وهذا التحسين قد يكون في الفظوظ وهذا ما سُمِيَّ الحسنات اللفظية وقد يكون في المعنى وهذا ما أطلقـت عليه الحسنات المعنية. وهذه الوظيفـه تتجـّـل بوضوح في تعريفـ قدمـه علماءـ البلاغـة عنـ البـديـع: «هو عـلم يـعرف بهـ وجـوهـ تـحسـينـ الكلـامـ بعدـ رـعاـيـةـ المـطـابـقـةـ وـوضـوحـ الدـلـالـةـ وـهـوـ ضـرـبـانـ: مـعـنـويـ وـلـفـظـيـ».^١

ولكنـ البـديـعـ، الـيـوـمـ، أـصـبـحـ لـهـ أـفـقـ جـدـيدـ يـمـكـنـ اـسـتـشـارـافـهـ منـ مـنـظـورـ اللـسـانـيـاتـ النـصـيـةـ، وـهـوـ فـاعـلـيـةـ البـديـعـ فـيـ التـوـاـصـلـ وـالتـابـعـ وـالتـراـبـطـ بـيـنـ الـأـجـزـاءـ الـمـكـوـنـةـ لـلـنـصـ. رـأـتـ اللـسـانـيـاتـ النـصـيـةـ (textual linguistics) «أنـ الصـفـةـ الـأـسـاسـيـةـ الـقـارـأـةـ فـيـ النـصـ هـيـ صـفـةـ الإـطـرـادـ أوـ الـاسـتـمـارـيـةـ (continuity)»^٢. وـهـنـهـ تـعـنيـ أـنـ هـنـاكـ «فـيـ كـلـ مـرـاحـلـ مـرـاـحـلـ الـخـطـابـ (discourse) نـقـاطـ إـنـصـالـ (contact) بـالـسـابـقـةـ عـلـيـهـاـ»^٣. وـلـمـعـيـارـ المـخـتصـ بـرـصـدـ تـلـكـ الـاسـتـمـارـيـةـ وـتـجـسيـدـهاـ هـوـ الـانـسـجـامـ. وـالـانـسـجـامـ أوـ الـرـبـطـ الـلـفـظـيـ، هـوـ مـظـهـرـ مـنـ مـظـهـرـ عـلـمـيـةـ إـنـتـاجـ النـصـ وـهـوـ الـمـرـاحـلـ الـأـخـيـرـةـ فـيـ مـرـاحـلـ هـذـهـ الـعـلـمـيـةـ فـيـجـبـ أـنـ تـحـتـويـ كـلـ جـمـلـةـ عـلـىـ رـابـطـةـ أـوـ أـكـثـرـ تـرـبـطـهـاـ مـاـ يـسـبـقـهـاـ أـوـ مـاـ يـلـحـقـهـاـ^٤. فـعـلـىـ هـذـاـ الـأـسـاسـ يـؤـكـدـ هـالـيـدـايـ أـنـ النـصـ وـحدـةـ دـلـالـيـةـ تـرـبـطـ أـجـزـاءـهـاـ مـعـاـ بـوـاسـطـةـ أدـوـاتـ رـبـطـ صـرـيـحةـ ظـاهـرـةـ أـوـ مـفـاتـيـحـ دـاخـلـيـةـ تـبـيـنـ كـيـفـ تـمـاسـكـ أـجـزـاءـ النـصـ مـعـاـ حـيـثـ يـعـتـبـرـ النـصـ وـحدـةـ وـاحـدةـ.

هـنـاكـ ثـلـاثـةـ أـشـكـالـ لـعـنـاصـرـ الـانـسـجـامـ، أـشـارـ إـلـيـهـاـ الـلـغـوـيـونـ، وـهـيـ نـحـوـيـةـ وـمـعـجمـيـةـ وـصـوـتـيـةـ، تـؤـدـيـ مـجـمـعـةـ إـلـىـ إـضـفـاءـ سـمـةـ الـاسـتـمـارـيـةـ عـلـىـ النـصـ. فـلـتـقـفـ لـحـظـةـ عـنـدـ كـلـ مـنـهـاـ بـإـشـارـاتـ خـاطـفـةـ:

الـسـبـكـ النـحـوـيـ (grammatical cohesion): إـنـ الرـبـطـ يـعـتمـدـ مـعـهـ عـلـىـ اـسـتـمـارـ تـواـجـدـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الـعـنـاصـرـ النـحـوـيـةـ عـبـرـ الـجـمـلـ الـمـتـابـعـةـ، مـمـاـ يـوـجـدـ نـوـعـاـ مـنـ الرـبـطـ بـيـنـ تـلـكـ الـجـمـلـ. فـيـشـملـ:

الـإـحـالـةـ (ellipsis)، كـالـصـمـائـرـ وـأـسـمـاءـ الـإـشـارـةـ وـالـأـسـمـاءـ الـمـوـصـولـةـ، وـالـحـذـفـ (referenc)

^١ - جـلالـ الدـيـنـ مـحـمـدـ بـنـ عـبـدـ الرـحـمـنـ الـفـرـوـقـيـ، الـإـيـضـاحـ فـيـ عـلـومـ الـبـلـاغـةـ، صـ ٢٨٧.

^٢ - M.A.K.Haliday and Ruqaiya Hasan, **Cohesion in English**, p 299.

^٣ - lbdı -p 299.

^٤ - lbdı-p293.

(substitution) والمعطف (truncation) والموازاة (parallelism): التي يسمى بها الفرزويين الموازنة، وتعني تساوي الفاصلين في الوزن والقافية.^١

السبك المعجمي (Lexical cohesion): يتأسس السبك المعجمي على توافق مجموعة من العناصر المعجمية المتراكبة على مدار النص. ومن عناصره: التكرار (Recurrence) والترادف (Recurrence) والمصاحبة اللغوية (collocation) التي تشمل: التضاد، التلازم الذكري وجمع (synonyms) بين أمر وما يناسبه في الكلام كالمرض - الطبيب/ القطة - الفأر والتدرج التسلسلي (يقصد منه توالي الأحداث والتعاقب بين الأحداث المتسلسلة)، وعلاقة الجزء بالكل (الفم والوجه)، وعلاقة الجزء بالجزء (الفم والذقن).

السبك الصوتي (phonetically cohesion): يعتمد الربط معه على وجود عناصر صوتية تشيع جوًّا من التوحد السمعي بين جمل النص عند القارئ من خلال تكرار المقاطع الصوتية بإيقاع منتظم على مسافات ثابتة. إنَّ هذا السبك يظلّ عاملاً مساعداً يشترك مع العوامل الأخرى المعجمية والتركمانية والدلالية في إظهار نصية النص. ويمكن حصر العناصر الصوتية في السجع والحنان والوزن والقافية.^٢

كما نشاهد أنَّ أسلوب التقابل الذي يقوم على مبدأ التضاد و يتفرع عنه يندرج تحت عنصر من عناصر السبك المعجمي، وهو المصاحبة اللغوية، فلابد من بعض التفصيل فيها.

تعنى بالمصاحبة اللغوية «تoward زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطها بمحكم هذه العلاقة أو تلك»^٣. ولتوسيع هذه المصاحبة ودورها في السبك المعجمي يقدم هاليداي ورقية حسن المثال التالي:

-why does this little boy wriggle all the time? Girls don't wriggle.

- لماذا يتلوى هذا الولد الصغير طوال الوقت؟ البنات لا يتلوين.

^١ - حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص الشري، ص ١٠١-١٠٠.

^٢ - لمزيد من المعلومات والمعرفة على المصطلحات الواردة في كل سبك يمكن مراجعة : حسام أحمد فرج، نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص الشري، ص ٨٣ وما بعدها / مهران مهاجر، ومحمد نبوبي، به سوي زيانشناسي شعر (إلى علم اللغة الشعري)، ص ٦٣ وما بعدها)

^٣ - محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص، ص ٢٥.

ليس لكلمة البناء هنا تلك المكانة التي تكون لكلمة الولد في الجملة؛ ومن ثمّ ليس بينهما علاقة تكرار معجمي. ورغم هذا تبدو هاتان الجملتان منسبيتين. فما هو العامل المؤثر في هذا الأسلوب لإقامة التماسك؟^٣

العامل حسبما ذكر هاليداي ورقية حسن هو وجود علاقة معجمية بين لفظي الولد والبناء. هذه العلاقة هي علاقة التضاد (oppositeness).^٤

فتنة أزواج من الألفاظ متصاحبة دوماً، يعنى أنّ ذكر أحدهما يستدعي ذكر الآخر؛ من ثمّ يظهران دوماً - معاً. وهذه المصاحبة تسمى المعجمية وهذه العلاقة الرابطة بين زوج من الألفاظ متعددة جدّاً وقد ذكر هاليداي ورقية منها التباین (complementarity) وله درجات عديدة حيث قد يكون اللفظان: أ) متصادين (opposites) مثل: ولد/بنت - قام/جلس ب) متخالفين (antonyms) مثل: أحبّ/أكره - الربط/الابتسام ج) متعاكسين (converse) مثل: أمر/أطاع . و هكذا نرى أن اللسانيات الجديدة وسّعت دائرة وظيفة الفنون البديعية ولم تقف هذه الوظيفة عند وجوه تحسين الكلام في المستوىين اللغطي والمعنوي فحسب، بل تعدّها إلى ربط أجزاء النص وسبكه. والمطابقة من أولى هذه الفنون وأبرزها التي شاع استخدامها في النصوص الدينية.

المطابقة والمقابلة عند العرب القدماء والحدثين :

لم يغفل علماء البلاغة هذا اللون البديعى بل درسوه دراسة واسعة، فنرى أنّهم قد ذكرروا تعريفات عديدة ومصطلحات كثيرة من التطبيق والتكافؤ والتطابق والمطابقة في كتبهم البلاغية. وليس هذه الدراسة بقصد رصد جمّيع هذه المصطلحات وتعريفها، بل تناول أن نقدم ما يفيينا عند دراسة تطبيقية لأسلوب التقابل في الصحيفة كالمطابقة وأنواعها وعلاقتها.

المطابقة:

المطابقة لغةً تعني «الموافقة والتطابق يعني الاتفاق».^٥ ولكنها اصطلاحاً تُعدّ من المحسّنات المعنوية وتسمى الطابق والتضاد أيضاً و« هي الجمع بين المتصادين أي معنيين متقابلين في الجملة».^٦ وهي تتعدد بتنوع الزوايا التي ينظر إليها منها:

^١-M.A.K.Haliday and Ruqaiya Hasan, **Cohesion in English**, p 285.

^٤- **Ibdī** - p285.

^٣ - ابن منظور، **لسان العرب**، ج ١، ص ٢٠٩ .

^٤ - جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الفزروبي، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٨٧ .

- من حيث الحقيقة والمجاز: حقيقي ومجازي. مثال الأول: قوله تعالى: ﴿تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَرْتَبِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ﴾^١ ومثال الثاني: قوله تعالى: ﴿أَوَمَنْ كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾^٢ ومعناه أنه كان ضالاً فهدى الله. النوع الأول يسمى عند البلاغيين «الطباق الظاهر» والنوع الثاني «الطباق المؤول» ويسمونه أيضاً الطباق الخفي.^٣

- من حيث الإيجاب والسلب: موجب وسلب. فالمحجب منه ما كان تقابل المعنين فيه بالتضاد. ومثاله قوله تعالى: ﴿سَوَاءٌ مِّنْكُمْ مَنْ أَسْرَ القُولَ وَمَنْ جَهَرَ بِهِ﴾^٤، والسلب منه هو ما كان تقابل المعنين فيه بالإثبات والنفي أو بالأمر والنهي ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ﴾^٥، و﴿فَلَا تَخْشُوا النَّاسَ وَأَخْشُونَ﴾^٦.

- من حيث اللفظ: ويكون الجمع فيه بين لفظين؛ إما من نوع واحد من أنواع الكلمة أو من نوعين مختلفين. النوع الأول: يكون بين إسمين أو فعلين أو حرفين. النوع الثاني: كأن يكون الطباق فيه عن لفظين: أحدهما اسم والآخر فعل.^٧

- من جهة وجود الفاصل بين لفظي الطباق أو عدمه يُتَّخَذُ الطباق في السياق شكليين:
 ألف) طباق التجاور: وهو تتابع لفظي الطباق بفاصلٍ حرفٍ فقط كالواو أو الباء و مجرورها ولكل حرف من هذه الحروف أثره على المستوى الدلالي للطباق.

ب) طباق التباعد: هو الذي يفصل بين لفظي الطباق لفظ أو ألفاظ تركيبية تعمل على إثراء البؤرة الدلالية للفظي الطباق.^٨

- ومن حيث العدد: انقسمت إلى مقابلة إثنين أو بإثنين أو مقابلة ثلاثة بثلاثة أو أربعة بأربعة أو خمسة بخمسة أو ستة بستة.^٩

^١ - آل عمران/٢٦.

^٢ - الأنعام/١٢٢.

^٣ - عماري عز الدين، أطروحة أسلوب التقابل في الربع الأخير من القرآن الكريم، ص ٢١٩.

^٤ - الرعد/١٠.

^٥ - المائدة/١١٦.

^٦ - المائدة/٤٤.

^٧ - جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الفزوري، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢١٩.

^٨ - راشد بن حمد بن هاشل الحسبي ، البنية الأسلوبية في النص الشعري ، صص ٩٤-٩٥.

^٩ - جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الفزوري، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢١١.

ولكن التسميات الجديدة عند اللغويين المحدثين تختلف تماماً عمّا اتفق عليه البلاغيون القدماء، فـ «اللغويون العرب المحدثون فقد نقلوا الباب برمتّه من اللغويين الغربيين؛ لذا نجد أنّ المصطلح الذي شاع بينهم هو «التضاد وال مقابل» دون أدنى محاولة للنظر إلى التراث اللغوي البلاغي بما حواه من دراسة مستفيضة لهذا الباب»^١. فأحمد مختار عمر يقسم التضاد متأثراً بالغربيين وناقلًا عنهم إلى أنواع منها: التضاد الحاد أو غير المتردّج (un gradable) أو غير التردّج (gradable) مثل «حيٌ وميت» أو «ذكر وأثني» والتضاد المتردّج (converseness) مثل «البارد والساخن» والعكس (directional) مثل «باع واشترى» و«زوج وزوجة» والتضاد الاتجاهي (opposition) مثل «أعلى وأسفل» و« يصل ويغادر»^٢.

ولم يلتفت الأقدمون إلى دور الطباق في السياق، ولا إلى أثر السياق في الطباق، لأنّ شاغلهم الأكبر كان اصطدام الطباق اللغوي^٣، فهم «لم يتبعوا المطابقة كآلية معجمية مساهمة في اتساق الخطاب/القصيدة، ولعلّ عندهم في ذلك هو أنّهم يصفون الأساليب البلاغية المختلفة التي تضفي على الاستعمال رونقاً وجمالاً وحسبهم ذلك ثمّ إنّ مهمة النظر إلى المطابقة من زاوية التماسك تقع على عاتق النقد الأدبي»^٤.

المقابلة:

المقابلة لغةً: أصل المقابلة عند اللغويين من «قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبلاً إذا عارضه. فإذا ضممت شيئاً إلى شيء قلت: قابلته به والمقابلة : المواجهة وال مقابل مثله»^٥.

فرق علماء البلاغة بين الطباق والمقابلة، منهم ابن رشيق القيرواني الذي عقد فصلاً واسعاً في كتابه «العمدة» للمقابلة ومثل لها أمثلة متنوعة قائلاً: «الطباق أصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً وآخره ما يليق به آخرًا ويأتي في الموافق مما يوافقه وفي المحالف مما يخالفه، وأكثر ما يجيء الطباق في الأضداد فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة»^٦. يلاحظ في هذا التعريف أنّ

^١ - نوال بنت إبراهيم بن محمد الخلوة، *ال مقابل الدلالي: دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء* ، مجلة علوم اللغة، ص

١٤١

^٢ - للمزيد راجع أحمد مختار عمر، *علم الدلالة*، صص ١٠٢-١٠٤.

^٣ - منير سلطان، *البديع تأصيل وتجديد*، ص ١١٨.

^٤ - محمد خطابي، *لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص*، ص ١٣٢.

^٥ - ابن منظور، *لسان العرب*، ج ١١، ص ٢١.

^٦ - ابو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، *العمدة في محسن الشعر وآدابه ونقده*، ج ٢، ص ١٥.

ابن رشيق يفرق بين الطيّاق والمقابلة من حيث عدد الأضداد في الكلام. فالمقابلة قريبة من الطيّاق لكن الطيّاق أخص منها والفرق بينهما من وجهين: «الأول: أن الطيّاق لا يكون إلا بين الصدرين غالباً والمقابلة تكون لأكثر من ذلك غالباً. والثاني: لا يكون الطيّاق إلا بالأضداد والمقابلة بالأضداد وغيرها»^١.

جعل القدماء لصحة المقابلة وحسنها شروط خاصة، فيقول أبوالهلال في فساد المقابلة: «إن تذكر معنى يقضى الحال ذكر ما يوافقه أو يخالفه، فيؤتى بما لا يوافق ولا يخالف، مثل أن يقال: فلان شديد الأساس، نقي التغَرُّ، أو حِواد الكفَّ، أبِيض الشَّوْب... أو تقول: ما صاحبت خيراً ولا فاسقاً... ماجاعني أحمر ولا أسمر... ووجه الكلام أن تقول ما جاعني أحمر ولا أسود لأن السمرة لا تخالف السواد غاية المخالفة»^٢.

المطابقة والمقابلة في الصحيفة السجادية:

إن الصحيفة السجادية، كنص ديني، مفعمة بالألوان البلاغية التي تكتسب بها طابع نصّ أدبي. أحد هذه الألوان الذي أكثر الإمام (ع) من استخدامه لبيان ما ينويه هو لون المطابقة والمقابلة بحيث تواجهنا هذه الظاهرة الأسلوبية في الجملة الأولى من الصحيفة وهي: «الحمدُ للهُ الأوَّلُ بلا أوَّلٍ كَانَ قَبْلَهُ وَالآخِرُ بِلا آخِرٍ يَكُونُ بَعْدَهُ»^٣.

استخدم الإمام (ع) هذا اللون كأداةٍ فنيةٍ لبيان ووسيلة للتأثير في النفوس وهو غرض كل إنتاج أدبي. ولاشك في أن استخدام هذا اللون من ألوان البديع في الصحيفة يعد من أبرز الظواهر الأسلوبية في كلام الإمام (ع)، حيث إن كثرة استخدامه (ع) للمطابقة والمقابلة تجعلنا ندعّي أنه يمكن تطبيق ما قيل حول القرآن على أخذه وهو أن الصحيفة كلّها واردة على فنّ المقابلة كما «أن القرآن كلّه واردٌ عليها»^٤. وما يلفت الأنظار هو أنه (ع) قد استعمل من الآيات القرآنية ما بنيت على المطابقة أو المقابلة منها: «قَبَضَهُ إِلَى مَا نَدَبَهُ إِلَيْهِ مِنْ مَوْفَرٍ ثَوَابٍ أَوْ مَحْنُورٍ عَقَابٍ لِيَجزِيَ الَّذِينَ أَسَأُوا بِمَا أَعْمَلُوا وَلِيَجزِيَ الَّذِينَ أَحْسَنُوا بِالْحَسْنَى»^٥، إشارة إلى الآية ٣١ سورة النجم، و«مَنْ جَاءَ بِالْحَسْنَةِ فَلَهُ عَشْرُ

^١ - بدر الدين محمد بن عبدالله بن هادر الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٤٥٨.

^٢ - أبوالهلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص ٣٧٣-٣٧٤.

^٣ - الصحيفة السجادية، ص ٣٣.

^٤ - بدر الدين محمد بن عبدالله بن هادر الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج ٣، ص ٤٥٨.

^٥ - الصحيفة السجادية، ص ٣٤ و٥٨.

أمثالها ومن جاء بالسُّيَّةِ فَلَا يُجْزَى إِلَّا مِثْلَهَا^١ إشارة إلى الآية ١٦٠ سورة الأنعام، و﴿لَا يُسَأَّلُ عَنْ مَا يَفْعُلُ وَهُمْ يُسَأَّلُونَ﴾^٢، إشارة إلى الآية ٢٣ سورة الأنبياء، التي تمثل لنا نوعاً من الصراع الدائم بين الموقفين المتقابلين: موقف الحق وموقف الباطل.

وقد يافت أنظارنا في الصحيفة السجادية القابل الضمني و«هو أن يذكر أحد المتقابلين، ويفهم المقابل الآخر بطريقة ضمنية والمعيار في ذلك هو سياق الكلام»^٣ كالعبارة التالية:

«واحفظنا بك واهدنا إليك ولا تبعينا عنك، إنَّ من تقه يسلم، ومن مهده يعلم، ومن تقربه إليك يغمِّ»^٤ والطرف الآخر لهذا التقابل الضمني هو «أَنَّ مَنْ لَمْ تَحْفَظْهُ كَلْمَكَ، وَمَنْ لَمْ مَهَدْهُ يَقِنْ جَاهْلًا، وَمَنْ بَعْدَهُ يَفْتَرْ وَيَشْقَى» الذي نفهمه من سياق الكلام.

ما لا شك فيه أنَّ هذه الظاهرة الأسلوبية قد أضفت على هذا النصِّ الديني - الأدبي حملاً خاصاً لكن دراسة جمال أسلوب التقابل وحسنِه ليست مهمَّة هذا البحث، بل إنَّه يقصد أن يدرس هذه الظاهرة الأسلوبية في ضوء اللسانيات الجديدة التي تؤكِّد على دور التضاد كنوعٍ من التضام في اتساق النص وانسجامه.

المطابقة وأثرها في الانسجام:

إنَّ المطابقة - كما سبق - هي «الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى». قد ييلو أنَّ من التقسيمات السابقة يهمُّنا ما يعتمد على الفاصلة بين طرفِ الطباق وما يرتبط بنوع الكلمة. أمَّا من حيث الفاصلة فيبدو أنَّ طباق التجاور يكون أكثر شيوعاً في الصحيفة من طباق التباعد. وقد جاء بأشكال مختلفة فيها. منها:

- ١- المتعاطفين - وهو أكثر الصور استخداماً: «وَأَرْزَقْنِي ... الاحتراس من الزلل في الدنيا والآخرة في حال الرضا والغضب»^٥.
- ٢- المبتدا والخبر: «توعدت بما من صدف عن رضاك، ومن نارٍ نورُها ظلمةٌ وهينها أليمٌ وبعيدُها قريبٌ»^٦.

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٣٤.

^٣ - أحمد أبو زيد، التاسب البياني في القرآن، ص ١٤٧.

^٤ - الصحيفة السجادية، ص ٥٥.

^٥ - المصدر نفسه، ص ١٣١.

- ٣ - الطرف الأول هو الموصوف والثاني جزء من الجملة الوصفية: «... هلال سعيد لا نحس فيه وين لا نكدر فيه ويسير ليمازجه عسرٌ وخيرٌ لا يشوبه شرٌ».^١
- ٤ - الفعل ومفعوله: «استصلاح فاسدَهُم بالتوبيه»^٢ و«أقم بِهِم أودي».^٣
- ٥ - الفعل ومحرومته: «أيقظنا عن سنة الغفلة بالرُّكون إلَيْهِ»^٤ و«طهُّرني من دنس ما أسلفت».^٥
- ٦ - في صورة جملة الصلة في قالب طباق السلب: «يا من يُستغنى به ولا يُستغنى عنه ويَا مَن يُرغِب إِلَيْهِ وَلَا يُرغِب عَنْهُ».^٦
- ٧ - بين فعل وجملة الصلة: «اللَّهُمَّ احْلُلْ مَا عَقَدَ، وَافْتُقِّ مَا رَتَقَ وَافْسُخْ مَا دَبَّرَ، وَبَثِّطْهُ إِذَا عَزَمَ، وَانْقُضْ مَا أَبْرَمَ».^٧

كما نرى أن بعض طباق التحاور قد جاء في جملة واحدة وبعضها قد وقع في جملتين. والنوع الثاني أكثر فاعلية في إيجاد الانسجام لأنّه قد وقع في حيز أوسع فيربط بين أجزاء جملتين بدلاً من أجزاء جملة واحدة. ثم نرى أن عناصر السبك المعجمي كالأحوال (الضمير والموصول) والعلطف قد اجتمعت مع عنصر السبك المعجمي - الطباق - لكي تكون الجملة أشدّ انسجاماً، حيث إن الكلمات في بعض هذه الجمل، كالرقم ٣ و ٦ و ٧ كلّها متطابقة تقريباً. فلم يأتِ ما خرج عن دائرة الطباق. كما يؤكّد هاليداي «أن النص وحدة دلالية ترتبط أجزاؤها معاً بواسطة أدوات ربط صريحة ظاهرة أو مفاتيح داخلية تبين كيف تتماسك أجزاء النص معاً وهذا المفاتيح هي الوسائل النحوية والمعجمية التي يستخدمها المتكلمون أو الكتاب ويتوقعها السامعون أو القراء لبيان ترابط الجمل بعضها مع البعض الآخر وهذا التوقع يجيء في إطار الفهم العام لنوع النص وكيف أنّ أدوات الربط تختلف باختلافه، سواء من حيث كمها أو نوعها، بحيث تقدّم دورها الفعال في تكوين النص كوحدة دلالية».^٨

- ^١ - المصدر نفسه، صص ١٨١ - ١٨٠.
- ^٢ - المصدر نفسه، ص ٢١٨.
- ^٣ - المصدر نفسه، ص ٧٨.
- ^٤ - المصدر نفسه، ص ١٤٢.
- ^٥ - الصحيفة السجادية، ص ١٠٢.
- ^٦ - المصدر نفسه، ص ٩٠.
- ^٧ - المصدر نفسه، ص ١٨١.
- ^٨ - المصدر نفسه، ص ١٠٣.

^٩ - M.A.K.Haliday and Ruqaiya Hasan, **Cohesion in English**, p299.

أمّا من حيث نوع الكلمة فقد اجتمعت في الصحيفة أنواعه المختلفة. منها:

أ- إيمان نحو: «أنت الذي عفوه أعلى من عقابه»^١.

ب- أو فعلان نحو: «تحبي به ما قد مات وتردّ به ما قد فات»^٢.

ج- أو حرفان نحو: «ووقفني لقبول ما قضيت لي وعلى ورثي بما أخذت لي ومني»^٣.

د- أو اسم و فعل نحو: «فكم قد رأيت يا إلهي من أنسٍ طلبوا العزّ بغيرك فاتّضعوا، وراموا الشروة من سواك فافقرروا وحاولوا الارتفاع فاتّضعوا»^٤. أو «لامصدر لما أوردت، ولا صارف لما وجّهت، ولا فاتح لما أغلقت، ولا مغلق لما فتحت، ولا ميسّر لما عسرت ولا ناصر لمن خذلت»^٥.

وهناك بعض العبارات قد اجتمع فيها التوين «الباء والدال» كـ: «... ومن أعطيت لم ينقصه منع المانعين ومن هديت لم يغوه إضلال المضلين»^٦. فهنا قد تتحقق الطلاق بين «هديت ويفغى» كفعلين وبين «هديت» و«الإضلال» كفعل واسم. يمكن اعتبار هذه الظاهرة بين فعلي «أعطيت وينقص» وبين «أعطيت» و«منع» كفعل واسم. ولكننا بمحاجة إلى تأويل في فعل «أعطيت» وهو سبب الزيادة لكي يقابلها فعل «ينقصه».

ولاشك أنّ تماثيل المتقابلين إسماً أو فعلاً أو حرفاً أشدّ تأثيراً في انسجام الجملة واتساقها من اختلافهما. ويزداد هذا الانسجام عندما يجتمع مع هذا العامل ائتلاف المبني وإليك بعض النماذج:

«وأعني وذرّيتي... من شرّ كلّ ضعيف وشديد ومن شرّ كلّ شريف ووضيع ومن شرّ كلّ صغير وكبير ومن شرّ كلّ قريب وبعيد»^٧.

فقد رأينا في النموذج السابق أنّ المتقابلين قد يكونان اسمين قد جاءا على وزن «فعيل» ولاشك أنّ هذا الائتلاف في المبني يزيد انسجام هذه الفقرات المتساوية الحجم وممّا يساعد على ازدياد هذا

^١- الصحيفة السجادية، ص ٩٢.

^٢- المصدر نفسه، ص ١٠٦.

^٣- المصدر نفسه، ص ٨٧.

^٤- المصدر نفسه، ص ١٥٩.

^٥- المصدر نفسه، ص ٦٥.

^٦- الصحيفة السجادية، ص ٥٦.

^٧- المصدر نفسه، صص ١٣٤-١٣٥.

الانسجام فيها هو اجتماع عامل التكرار مع الطيّاق حيث نرى أنه (ع) قد كرر عبارة «من شر كل» في كل فقرة. فمجموع هذه العوامل قد أدى إلى الإيقاع الموسيقي في العبارات برمته الذي يندرج في السبك الصوتي. وكل هذه الأمور على حده يلعب دوره الخاص في الانسجام بين أجزاء الجملة أو الجمل، ولكن التقابل يشكل المحور الرئيس الذي يتمحور حوله معنى الجمل كلها.

ومن أجمل ما نجده في الصحيفة هذا النموذج الذي اجتمع فيه التضاد والتكرار: «أنت الذي عفوه

أعلى من عقابه، أنت الذي تسعى (جهته أمام غضبه)، أنت الذي عطاوه أكثر من معه»^١.

فتكرار «أنت الذي» يخصّص هذه المطابقة بالله تعالى دون غيره.

فإذا كان التضاد قد لعب دوراً في انسجام أجزاء كل جملة فإنّ التكرار قام بربط الجمل بعضها ببعض أشد الارتباط.

وبعض الأحيان، نرى أن أحد طرفي المطابقة يختلف وزناً مع سائر أطراف الأنماط المتقابلة نحو قوله عليه السلام: «ولا تجعلني ناسيًا لذكرك في ما أوليتي ... في ضراء كتُ أو ضراء، أو شدَّة أو رخاء، أو عافية أو بلاء، أو بؤسٍ أو نعماء أو جدة أو لأواء أو فقر أو غنى»^٢.

فقد اجتمع في هذا النموذج الأقسام الثلاثة: السبك التحوي (العطف) والسبك المعجمي (التضاد) والسبك الصوتي.

حيث نشاهد أن «ضراء ورخاء وبلاء ونعماء ولأواء وغنى»، كأحد طرفي المطابقة، قد أحدث إيقاعاً موسيقياً خاصاً في العبارة مما يساعد على ازدياد انسجام الجملة.

مع أنّ الطيّاق من الفنون التي تعامل مع المعنى ونقشه، ولا يحرص على الإيقاع إلا إذا جاء عفواً بلا تعارض مع الوفاء بالمعنى^٣ إلا أنّ أكثر الصور المتقابلة في الصحيفة قد جاءت على أساس الوفاء بالمعنى والوفاء بالإيقاع . وليس إيقاع التناصب في أبنية الأنماط المتقابلة سهلاً يسيراً، بل إنه مطلب عزيز يرتكب من أجله أحياناً ما يخالف القاعدة التحوية والقياس الصوري. «يقول العرب: «أخذ ما قدُّم وما حدُث» ولا يقال «حدُث» إلا في هذا التركيب والذي يسوّغه هنا مقابلته مع «قدُّم» ويقولون: «آتى بالغدايا والعشايا». فجمعوا الغداة على غدايا والقياس غدوّ وغدوات. وأثروا ما

^١ - المصدر نفسه، ص ٩٢.

^٢ - المصدر نفسه، صص ١٢٤-١٢٣.

^٣ - منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، ص ١١٩.

يخالف القياس حفاظاً على التناسب بين اللفظين المتقابلين^١. لكن الإمام (ع) قد اختار الوظيفة الدلالية من المتقابلات ما يتماثل بناءً وإيقاعاً دون أن يؤدى إلى التكثف وغرابة الألفاظ. ولا يمكننا أن نغض النظر عن الوظيفة الدلالية للحرف «أو» مع كثرة تكراره (١١ مرّة) في طباق التجاور هذا في إيجاد معنى الإحاطة والشمولية، بحيث نرى أن هذه العبارة قد شملت جميع المواقف التي يمكن إدراجها في موقفين كليين؛ إن «سراء»، رحاء، عافية، نعماء، جلة وغنى «يجمعها موقف واحد» وهو موقف يسبب فرحاً قد يؤدى إلى نسيان ذكر الله و«ضراء»، شدة، بلاء، بؤس، لأواء وفقر» يجمعها موقف آخر وهو موقف قد يؤدى إلى القنوط من رحمته. فيبدو أنّ الطباق قد جرى في المستوىين : المستوى الجزئي بين كل كلمة ونظيرها قد أحدثت سلسلة متشابكة ثم في المستوى الكلّي بين الموقفين الذي أدى إلى إيجاد سلسلة كبيرة تجمع هذه السلاسل.

وقد يجتمع الطباق مرّة مع عامل الترادف أو شبه الترادف. نحو: «وامن علىٰ بكلّ ما يصلحني في دنياي وآخرتي ما ذكرت منه وما نسيتُ أو أظهرت أو أخفيت أو أعلنت أو أسررت»^٢، حيث نرى أن المتقابلين في هذا الدعاء يتماثلان من حيث نوع الكلمة، حيث «دنياي وآخرتي» إنسان وسائر المتقابلات أفعال . وما تحدّر الإشارة إليه في المتقابلات الفعلية أنها تتلامس وزناً بحيث نرى أن «ذكرتُ ونسيتُ» يكونان من الأفعال الجردية وغيرهما يكون من الأفعال المزيد وهذا الأمر - كما سبق - يزيد انسجام العبارة من حيث الإيقاع الصوتي.

وممّا يزيد إنسجام هذه العبارة هو الترادف الذي نشاهده في «أظهرت وأعلنت» و«أخفيت وأسررت». لكن المطابقة تلعب الدور الرئيس في إيجاد انسجام هذه العبارات لأنّه هو المقصود من الكلام والترادف يعتبر عاملاً مساعداً في إزدياد هذا الانسجام الناتج عن هذا التقابل.

ونرى، بعض الأحيان، أنّ هذه المتقابلات الفعلية قد أدّت إلى الانسجام بين جملتين، لا في جملة واحدة، نحو قوله (ع): «لَا أَظْلِمْنَّ وَأَنْتَ مطيق للنفع عني و لَا أَظْلِمْنَّ وَأَنْتَ القادر على القبض مني»^٣.

وهكذا نلاحظ كيف أحدث الإمام (ع)، بفعل واحد ولكن بصيغتي المعلوم والجهول، طباقاً لطيفاً يلعب دوراً خاصاً كعمل التكرار في إيجاد انسجام بين الجملتين وبخاصة أنّ طرفي الطباق من جمل

^١ - أحمد أبو زيد، التاسب البیانی فی القرآن، ص ١٣١.

^٢ - الصحيفة المسجادية، ص ١٤٥.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١١٥.

وشيء الترافق (مطيق و القادر) و العطف (و او العطف) و التضاد (أظلم من و أظلم من) - الدفع عنى و القبض منه).

المقابلة وأثرها في الانسجام:

إذا اعتبرنا كل ضدين حلقة وصلٌ تمسك أطراف الجملة وترتبط بعض أجزاءها إلى بعض وتسبب استمرارية النصّ وتقاسكها فلا شك أنّ المقابلة أشدّ تأثيراً في هذا الانسجام من المطابقة بسبعين: الأول: أنّ المطابقة تكون عادةً في جملة واحدة لكن المقابلة تكون بين جملتين أو عدة جمل. فالمطابقة تربط بين أجزاء جملة واحدة، لكن المقابلة تربط بين أجزاء الجمل المختلفة. «إذا تقيدنا بإيراد طرف في الطباق داخل مستوى الجملة أو البيت فإنّ دور هذه الوسيلة البدعة ينحصر في إيجاد الانسجام في هذا المستوى ولكن حين تجاوز هذا الطباق مستوى الجملة، حدث الانسجام بين الجملتين فهذا التجاوز هو المطلوب، والمطلوب - أيضاً - عدم التقيد بالتعاقب المباشر بين الجملة الوارد فيها الطرف الأول من طرف في الطباق والجملة التالية الوارد فيها الطرف الثاني، وهذا الطلب الأخير بغية توسيع المساحة التي يحدث فيها الطباق سكاً»¹.

الثاني: أنّ المقابلة -خلافاً للمطابقة- تتيح عن تعدد الأضداد. فعلى هذا الأساس كلّما كثُر عدد الأضداد كلّما ازداد عدد نقاط الاتصال بين الجمل و كلّما طالت الجمل ازدادت مساحة النص انسجاماً. مما يجعل الإشارة إليه هو أنّ علماء البلاغة قد أحصوا أنواع التضاد شكلياً وأشاروا - كما سبق - إلى أن التضاد يمكن أن يقع بين كلمتين أو أربع كلمات أو ست أو ثمان أو عشر. و علينا آلًا نعمل أهمية هذا التقسيم لأنّنا إذا قمنا بتطبيق ما وصلنا من آراء القدماء مع معطيات اللسانيات الجديدة فإنّ رائحة الانسجام تفوح من تقسيمهم - وإن لم يشيروا مباشرة إليه - لأنّ كل تضادٍ يشكّل سلسلة من سلاسل الانسجام تربط أجزاء الجملة معاً. فيتجلى ذلك بأحسن شكلٍ في هذا المثال: « لاينقصُ من زاده ناقصٌ و لايزيدُ من نقصَ منهم زائدٌ ». ²

فترى أن هاتين الفقرتين تتساوىان طولاً وتمحوران حول كلامي «الزيادة والنقصان». وكل فقرة قد تكونت من ست كلمات ثلاثة منها متطابقة مع الفقرة الأخرى. من جهة أخرى نرى أن بناء الكلمات المقابلة يتحدد شكلاً كأن الجملة الثانية تكرار للجملة الأولى وكل هذه الأمور ناتجة عن عنصر المقابلة ومتى يريد انسجام الجمل واتساقها هو مشكلة إعراب المفردات المقابلة فكلامي «ناقص

^١ - جمال عبدالمجيد، *البديع بين اللاغة العربية واللسانيات النصية*، ص ١١١.

٢ - الصحفة السجادية، صص ٣٤-٣٣

وزائد «فاعلان لفعلي «ينقص ويزيد» و «زاد ونقص» كلاماً صلتان لموصول «من». وإن الجناس الاشتقاقي^١ (ينقص، ناقص - يزيد، زائد) الذي حصل نتيجة المقابلة، قد أثر في انسجام هاتين الفقرتين وقد أثر فاعل الفعل المضارع عن مفعوله لإيجاد إيقاع الموسيقى. وإلى جانب كل هذه الاتصالات قد ربط حرف العطف «وأو» كعنصر من عناصر السبك النحوى و تكرار اسم موصول «من» كعنصر آخر من عناصر السبك المعجمي والنحوى بين الفقرتين فأصبحت الجملة متشابكة متشارجة.

اللافت للنظر في الصحيفة السجادية أو في أدب الدعاء أن الفقرات قصيرة ومتقاربة في الطول غالباً، ولكن في هذه الفقرات القصيرة التي لا تتجاوز كلمتين بعض الأحيان يتحقق التقابل بشكل لطيف، نحو: «وَكَدْ لَنَا وَلَا تَكَدْ عَلَيْنَا، وَامْكُرْ لَنَا وَلَا تَمْكُرْ بِنَا، وَأَدِلْ لَنَا وَلَا تُدِلْ مَنَّا»^٢.

في العبارة التالية كل فقرة تتشكل من كلمتين متقابلتين وفضلاً عن هذه الكلمات المقابلة نرى أن حرف العطف وهاء الضمير يؤديان وظيفة بارزة فيربط كل فقرة مع الأخرى وانسجامها معاً: «افترضتَ طاعته وحدَّرتَ معصيَّته وأمرتَ بامتثال أوامره والانتهاء عند فيه أَلَا يقتدِم ولا يتأخر عنه متأخِّر»^٣.

وشاهدنا بعض الأحيان - كما سبق - أن التقابل، كأحد عوامل الانسجام، يقترن مع العوامل الأخرى كالترادف أو شبه الترادف والتكرار بحيث تكثر السلسلة التي تربط بين أجزاء الجمل. وهذا يدل على أن في العبارة الواحدة مجتمع عدة عوامل: نحوية ومعجمية وصوتية تقوم بإيجاد الانسجام بين الفقرات. وعلى الدارس أن يميز العامل الرئيس في هذا الانسجام.

إن الإمام (ع) في العبارة التالية ينوي أن يبيّن لنا ما فعله الرب تعالى مقابل من أطاعه من الأجر والجزاء. فنرى أنه (ع) يقارن بين الحالتين المتقابلتين فعلى أساس ذلك نلاحظ أن التقابل هو عامل جوهري في الانسجام وعامل الترادف أو شبه الترادف هو عامل فرعى ناتج عن التقابل: «لَكُوك

^١ - جدير بالإشارة أن بعض الجناس يسمى بالاشتقافي ولكن في المطابقة نرى أن أكثر الأضداد الموجودة في كثير من المفردات غير مرتبطة اشتقاقياً مثل: حسن وسيع، جليل وقبع، عالٍ ومنخفض. فالمربط اشتقاقياً مثل: والد ووالدة، زوج وزوجة. (أنظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ١٠٤).

^٢ - الصحيفة السجادية، ص ٥٥.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٢٦١.

جاريته بكرمه على المدة القصيرة الفانية بالملة الطويلة الخالدة وعلى الغاية القريبة الزائلة بالغاية المدينة الباقة»^١.

فالظاهرة التي نشاهدها بكثرة في الصحيفة السجادية هي اجتماع التقابل والترادف، ولكن عنصر التقابل هو الغالب على الترادف وهو الأكثر فاعلية في انسجام الجمل واتساقها بالنسبة إلى نظيره وحاجتنا على ذلك أَنَّه (ع) قد استخدم هذا الترادف للتغيير عن ذلك التقابل بإعادة التقابل عن طريق ما يرادفه. والمثال التالي خير دليل على ذلك:

«أقصى الأدرين على جحودهم وقرب الأقصين على استجابتهم لك ووالى فيك الأبعدين وعادى فيك الأقربين»^٢.

هذه العبارات التي قد قالها (ع) في شأن الرسول الأكرم (ص) بعد تمجيد الله تدلّ على أنَّ الله تعالى كان معياره (ص) في كلّ شيء بحيث أَنَّه قد طرد الأدرين والأقربين وعاداهما بسبب إنكارهم الحقّ لكنه قرب الأقصين والأبعدين وصادفهم بسبب استجابتهم لدعوة الحقّ. فمن خلال هذا التقابل تبين قيمة عمله. ومن أجل التوكيد على هذا الأمر كررَ كلمة «الأدرين» بما يرادفها وهو كلمة «الأقربين» وأعاد كلمة «الأقصين» بما يشافهها معنى وهو كلمة «الأبعدين». فتكرر التقابل مرتين و يكون الترادف في خدمة هذا التقابل.

وبعض الأحيان قد يؤدّي عنصر المقابلة إلى إيجاد عنصر الموازنة التي تعدّ من أحد العوامل في انسجام النصّ واستمراريته. منها: «بحبّي أمرت به فأبطأته عنه وهيْ نفيّ عنه فأسرعت إليه»^٣. فتحقق التقابل بين (أمر ونفي) و(أمرت ونفيت) و(به وعنده) و(أبطأته وأسرعت) و(عنده وإليه) فأصبحت جميع الكلمات تقريباً متقابلاً متوازنة حيث لو ربطنا بينها بالخطوط لتتبّع عن طريق هذه الخطوط المرسومة كثرة نقاط الاتصال بين الفقرتين إثر الكلمات المتقابلة.

وممّا تحدّر الإشارة إليه في هذا الحال هو أنَّ المقابلة قد انتجت ما اشتهر في البديع بصنعة العكس ورد العجز على الصدر. وفي هذه الحالة تبدو الجمل كقطع متتشابكة كالغصون المتشارجة: إذ يرتبط الآخر بالأول وهذا اللون كثير في الصحيفة منها:

«أستكثر برّهما بي وإن قلّ وأستقلّ برّي بهما وإن كثرا»^٤.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٩٤.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٤١.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٧٥.

أستكثر بـهـما بـي وـإن قـل

وـأـسـتـقـلـ بـرـي بـهـما وـإن كـثـر

«لـا يـكـون تـأـخـي رـأـ عـمـا قـدـمـ هـم إـلـيـه وـلا يـسـطـيـعـون تـقـدـمـا إـلـى ما أـخـرـهـمـ عـنـهـ»^١

لـا يـكـون تـأـخـي رـأـ عـمـا قـدـمـ هـم إـلـيـه

وـلا يـسـطـيـعـون تـقـدـمـا إـلـى ما أـخـرـهـمـ عـنـهـ

«لـا فـاتـحـ لـا مـغـلـقـ لـا فـتـحـ»^٢

لـا فـاتـحـ لـا مـغـلـقـ

وـلا فـتـحـ لـا مـغـلـقـ

من أجمل ما يمكننا الاستشهاد به لإيضاح دور هذا العامل في انسجام الجمل هو المثال التالي الذي اجتمع فيه عنصر التقابل والتكرار ورد العجز على المصدر:
 «إلهي إن رفعتهي فمن ذا الذي يضعني؟ وإن وضعتهي فمن ذا الذي يرفععني؟ وإن أكرمتني فمن ذا الذي يهينني؟ وإن أهنتي فمن ذا الذي يكرمني؟»^٣

فلاحظ أنّ التقابل - وهو أكثر الألوان البدوية إستعمالاً في الصحيفة - يلعب الدور الرئيس في الرابط بين أجزاء الجمل وبالتالي انسجام النص والعوامل الأخرى كالتكرار والموازاة والترادف والسبك المعجمي تعدّ كعامل مساعد لازدياد هذا الانسجام.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٣٨.

^٢ - الصحيفة السجادية، ص ٣٣.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٦٥.

^٤ - المصدر نفسه، ص ٢٨٩.

فضلاً عن كل ما سبق عن دور التقابل في انسجام جملة واحدة أو عدة جمل فنلاحظ أنَّ فضاء التقابل قد ساد جميع أرجاء الأدعية في الصحيفة بحيث لو نظرنا إلى الصحيفة - كقصص ديني يهدف إلى بيان المعارف الإسلامية وأصولها - نرى أنَّ هذا التقابل يتجاوز الحمل والعبارات ويتسع مجاله بحيث يشمل الجو العام للصحيفة وهذا التقابل العام يؤكّد دوره في انسجام أوسع بين جميع الأدعية - وإن اختلفت عناوين الأدعية أو موضوعاتها - لأنَّ جميع هذه الأدعية تمحور بين موقفين متقابلين أو حاليتين متقابلتين، يحاول الإمام (ع) أن يرسم من خلال الألفاظ والعبارات المقابلة الصراع الدائم بين هذين الموقفين؛ لأنَّ الإنسان دائمًا بين دعوة الله ودعوة الشيطان وهو موقن بأنَّ منتهى دعوة الله إلى الجنة ومنتهى دعوة الشيطان إلى النار والدعاء خير وسيلة للثبات على موقف الحق والابتعاد عن موقف الباطل أو حالة تقربنا إلى الله وتسبُّب رضاه ورضوانه وحالة تبعدها عنه وتسخطه. تتمثل هاتان الحالتان في الدعاء التالي خير تمثيلٍ :

اللهم ومتى وقنا بين نقصين في دينِ أو دنيا فأوقع النقص بأسرعهما فناءً واجعل التوبة في أطوطها
بقاءً وإذا هممنا بهمّين يرضيك أحدهما عنك ويستخطك الآخر علينا فهل بنا إلى ما يرضيك عناً وأوهن
قوتنا عما يسخطك علينا»^١.

المتصفح في أوراق الصحيفة والتأمل فيها يرى بوضوح كيف ارتسم هذا الصراع بين الموقفين المتقابلين عن خلال الألفاظ المقابلة تتمثل في الكلمات المبistaة وجوهها والكلمات المسودة وجوهها. الكلمات البيضاء: الله ← الحق ← الطاعة ← الحلال ← الآجل ← الدين ← الثواب ← الجنة. الكلمات السوداء: الشيطان ← الباطل ← المعصية ← الحرام ← العاجل ← الدنيا ← العقاب ← النار. ومن خلال هذا التقابل العام ترتبط أدعية الصحيفة بعضها إلى بعض فتبدي الصحيفة ككلَّ واحد في غاية الانسجام .

النتيجة:

- أنَّ الأسلوب الأدبي قد أحرز السبق بالنسبة إلى أساليب الأخرى في الصحيفة فقد أضفي هذا الأسلوب جمالاً وحسناً عليها فهي مليئة بالألوان البينية والبدوية مع غفوتها وسلامتها وبساطتها.
- أنَّ عنصر التقابل هو من أكثر الألوان البدوية المستخدمة في الصحيفة فيعدّ سمة أسلوبية بارزة لها بحيث يواجهنا في أول عبارة ابتدئت بها الصحيفة.

- أَنَّهُ (ع) قد استخدم من الآيات القرآنية ما فيها لون التقابل تلاؤماً مع الأسلوب التقابلي في الصحيفة.
- أَنَّ فقرات الصحيفة تتصرف بقصرها وتساويها في الطول بحيث لا تتجاوز كلمتين أو ثلاثة كلمات بعض الأحيان ولكن في هذه الفقرات القصيرة يتحقق التقابل بشكل لطيف والتقابل هو الركن الركين في هذه الفقرات مع قصر طولها.
- جاوز التقابل بأنواعه المختلفة دور التحسين المعنوي وقد لعب دوراً بارزاً في الانسجام بين أجزاء جملة أو جملتين أو عدة جمل.
- قد اجتمعت سائر عوامل الانسجام كالتكرار والترادف مع عنصر التقابل في الصحيفة ولكن تلك العوامل تكون في خدمة عامل التقابل لأنَّه يؤدي الدور الرئيس في انسجام أجزاء النص.
- أَنَّ التقابل قد شكل صراعاً كلياً بين موقف الحق والباطل في جميع أرجاء الصحيفة بحيث أدى إلى الانسجام الكلي للنص واستمراريته.

قائمة المصادر والمراجع:

العربية:

- ١- القرآن الكريم
- ٢- انصاريان، حسين، ترجمة الصحيفة السجادية، جاب اول، انتشارات بيام آزادی، ١٣٧٦ هـ.ش.
- ٣- ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثانية، لبنان: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٢.
- ٤- ابن رشيق القبزي، ابو علي الحسن، العمدة في محسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محبي الدين عبدالحميد، الطبعة الخامسة، لبنان: دار الجيل، ١٩٨١.
- ٥- أبو زيد، أحمد، التاسب البياني في القرآن، د.ط، منشورات كلية الآداب بالرباط، ١٩٩٢.
- ٦- باطاهر، بن عيسى، المقابلة في القرآن الكريم، الطبعة الأولى، عمان: دار عمار، ٢٠٠٠.
- ٧- البستاني، محمود، تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي، د.ط، بيروت: جمع البحوث الإسلامية، ١٩٨٦.
- ٨- الخلوة، نوال بنت إبراهيم بن محمد، «ال مقابل الدلالي دراسة نظرية تطبيقية في سورة النساء »، مجلة علوم اللغة، ج ٩، العدد الثاني، ٢٠٠٦ ، صص ٢١٠-١٣٥.
- ٩- الحربي، فرحان بدري، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، الطبعة الأولى، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

- ١٠ - الحسيني، راشد بن حمد بن هاشر، **البني الأسلوبية في النص الشعري**، الطبعة الأولى، لندن: دار الحكمة، ٤٢٠٠٤.

١١ - خطابي، محمد، **لسانيات النص: مدخل إلى انسجام النص**، الطبيعة الثانية، المغرب: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٦٢٠٠٦.

١٢ - الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله بن بادر، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، بيروت، دار المعرفة، د.ت.

١٣ - سلطان، متير، **البديع تأصيل وتجديف**، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٦.

١٤ - العسكري، أبوهلال الحسن بن سهيل، **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق مفيض قمحة، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٩.

١٥ - عمر، أحمد مختار، **علم الدلالة**، الطبعة الخامسة، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٨.

١٦ - عبدالمجيد، جميل، **بلاغة النص**، د.ط، القاهرة: دار الغرب، ١٩٩٩.

١٧ - عبدالمجيد، جميل، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

١٨ - عزّالدين، عماري، **أطروحة أسلوب التقابل في الربع الأخير من القرآن الكريم**، لنيل شهادة الماجستير، إشراف: حسني معمر، جامعة الحاج خضر باتنة، ٢٠١٠.

١٩ - عزّام، محمد، **النص الغائب**، د.ط، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

٢٠ - العموش، خلود، **الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق**، د.ط، عمان: عالم الكتب الحديث إربد وحدار للكتاب العالمي، ٢٠٠٨.

٢١ - فرج، حسام أحمد، **نظريّة علم النص روئيّة منهجية في بناء النص الشري**، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٧.

٢٢ - فريحة، أنيس، **نظريّات في اللغة**، د.ط، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣.

٢٣ - الفزوجي، جلال الدين محمدبن عبدالرحمن، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح علي سوبلجم، د.ط، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٠.

٢٤ - القرطاجي، أبو الحسن حازم، **منهج البلاغة وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب أبي الحوجة، د.ط، لبنان: دار الغرب الإسلامي، د.ت.

٢٥ - كرمي فرد، غلامرضا، «الجملالية في الصحفة السجادية»، **مجلة العلوم الإنسانية**، العدد ١٢، هـ١٤٢٦، ق، صص ٨٤-٧٣.

- ٢٦ - مطلوب، احمد و البصیر، حسن، **البلاغة والتطبيق**، الطبعة الثانية، العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٩٩.
- الفارسية:
- ٢٧ - خاتمچان، علی اوسط، «شکوه تعبیر و صحیفه سجادیه»، فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز، شماره ١٥، تابستان ١٣٨٤ هـ.ش، صص ٢٠-١.
- ٢٨ - نظری، علیرضا، پایان نامه دکتری کارکرد عوامل انسجام متنی در خطبه های فتح البلاغة (بر اساس الگوی نقش گرای هالیدی) استاد راهنمای: دکتر خلیل بروینی، دانشگاه تربیت مدرس، ١٣٨٩ هـ.ش.
- ٢٩ - مهاجر، مهران و نوی، محمد، به سوی زبانشناسی شعر، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ١٣٧٦ هـ.ش.
- الانجليزية:
- 30- M.A.K.Holiday and Ruqaiya Hasan, **Cohesion in English**, first published, London: Longman group ، 1979.

الطبيعة الرمزية في شعر بدر شاكر السياب ونيما يوشيج

الدكتور حامد صدقى^١

جمال نصارى^٢

الملخص

بما أن الرمزية هي مدرسة تأويلية وفنية تزيد النص حرافية وبهجة، حاولنا أن نتطرق إليها من خلال الطبيعة ونظامها الحركي. فالطبيعة الرمزية هي حصيلة مخيلاً وبيئة، والشاعر في خضم البيئة يجسّد لنا ألم الإنسان المعاصر بالأسلوب الرمزي. لكن يبقى سؤالً جوهريًّا، هل الطبيعة الرمزية في شعر نima يوشيج وبدر شاكر السياب تأخذ طابعاً اجتماعياً (سوسيولوجياً) وسياسياً؟

نرى الشاعرين يعيشان في بيئتين مختلفتين. لذا نرى مدلولات الطبيعة كالخيال والغابة والصفصاف والنيلوفر والصنوبر والبحر والمطر تهيمن على المعجم اللغوي لهذين الشاعرين وتأخذ دلالات رمزية كالثورة والوطن والخصب.

في بحث الطبيعة الرمزية حاول الشاعران أن يصورا الوطن كحقل محروم. تضادت حوله عوامل سياسية ملتهبة متمنيين هطول أمطار الثورة. لتزدهر حال الأمة وتنقشع الغمة وينزاح غبار الاستعمار وينسحب الاستبداد ليجري في خليج الحياة، الخين إلى العودة وإلى المستقبل الواعد.

كلمات مفتاحية: الطبيعة، الرمز، بدر شاكر السياب، نيماء يوشيج

المقدمة

تواجدت الطبيعة بصورة مكثفة في عالم الشعر. لكن عدّة أسباب مهمة دفعتنا إلى تناول «الطبيعة الرمزية في شعر نيماء يوشيج وبدر شاكر السياب». أولاً : الطابع الرمزي: فهو من أهم العناصر التأويلية والفنية للنص. ويعطي النص الشعري متنفساً عظيماً وروعة كبيرة. وبما أن الطبيعة هي نظام حركي ومتناقض الفضاءات، فإنها عندما تأخذ طابعاً رمزاً تجسّد لنا متناقضات العالم وتأويلات الإنسان المعاصر. ثانياً العامل الاجتماعي والسياسي: من أهم العناصر التي ميزت الرمزية الشرقية عن الرمزية

^١ - أستاذ في اللغة العربية وآدابها بجامعة «الخوارزمي» في طهران، إيران.

^٢ - طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة «آزاد» الإسلامية. jamalnassari@yahoo.com (الكاتب المسؤول)

الغربية العنصران السيولوجي والسياسي. فالشاعر ان كانا يعيشان هموم المجتمع ونكباته، ويتمنيان هطول أمطار الحرية والثورة لترزح حال الأمة وتنقشع الغيمة فيقول بدر شاكر السياب:

كل عام - حين يعشب الشري بنوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر / مطر / مطر

ويذكر نيمایوشیج عویل المعزین وهو أيضًا يتمنى هطول الأمطار وحلول آفاق الحرية. يقول:

گرچه می گویند: می گریند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران

قادص روزان ابری، داروک! کی می رسد باران؟

[وإن قالوا «يكون على الساحل القريب / المعرون بين المعزين / رسول الأيام المطرة، أيها

الضفدع! متى يهطل المطر؟】

يرى بدر شاكر السياب ونيمايوشيج أن للفنان والأديب رسالة تجاه شعبه ومجتمعه. فحاولا أن يكونوا صرخة مدوية بوجه النظم الاستبدادية والتدخلات الأجنبية. فهما من خلال الطبيعة ورموزها كانوا يحاكيان فضاءات الحرية والأمل والازدهار. فتشبث الشاعران بالطبيعة وأشكالها المتعددة كالشجر والمطر والريح والسماء والسماء والنار ودلائلها الرمزية في قاموس الشاعرين. لكن السؤال الأساس الذي يطرحه البحث هو هل الطبيعة في شعر الشاعرين تحمل التأويل الرمزي؟ ومتى يأخذ هذا التأويل طابعًا اجتماعياً وسياسياً؟ في هذا النطاق لم نر دراسة شاملة تتناول بحثاً مقارناً للطبيعة الرمزية في شعر الشاعرين. بل الدراسات التي دوّنت في هذا المجال تناولت شعر نيمایوشیج على حدة والأخرى تناولت شعر السياب لوحده أيضاً.

في النهاية اعتمدنا في هذه المقالة على النظرية الأميركيّة في الأدب المقارن؛ غير آخذين بنظر الاعتبار نظرية التأثير والتأثر وتحاذيبات الحاكم والمحكم.

نشأة الرمزية

«نشأت الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر رد فعل على الرومانسية والبرناسية، واستمرت حتى

أوائل القرن العشرين معايشةً البرناسية والطبيعة، ثم امتدت حتى شملت أمريكا وأوروبا.»^١

«كان رواد الرمزية الأوائل قد أخذوا على الرومانسية مبالغتها في الذاتية والانطواء على النفس بحيث غدت غير آمنة بما يجري خارج الذات، وإفراطها في التهانون اللغوي والصياغة الشكلية، ثم أخذوا على البرناسية بالمقابل المبالغة في الاحتفاء بالشكل ولا سيما في الأوزان مما قد يحرم الشاعر من إمكانية التلوين والتنوع ومواءمة التموجات الانفعالية وآخذوا عليها أيضاً شدة الوضوح والدقة بينما توجد في عالم الشعر مناطق ظليلة واهتزازات خفية يصعب التعبير عنها بدقة ووضوح فالوضوح والدقة والمنطق والوعي والقيود اللغوية والفنية كلها شروط تحقق الإبداع وتتحقق تيار الانفعال... ولابد من الانطلاق مع العفوية والحرية الكاملة ليجري الإبداع على أحواء خالية من القيود والسلود...! ولابد من التماส أدوات لغوية جديدة هي الرموز للتعبير عن الحالات النفسية القائمة بطريقة الإيماء لا بالطريقة المباشرة الواضحة». ^٢ ويرى شوقي ضيف «أن المدرسة الرمزية تؤمن بأن الشعراً لا يستطيعون الإفصاح عن مشاعرهم ومعانيهم الغامضة إفصاحاً دقيقاً لأن اللغة أعجز من أن تؤديها ولذلك ينبغي الاستعانة على تذليل ذلك بالإيحاءات التصويرية والموسيقية».^٣

«تدین الرمزية بنشأتها لعوامل فلسفية في المقام الأول. فقد نفت وترعررت في ظل الفلسفة المثالية التي تحددت حيويتها في الرابع الأخير من القرن التاسع عشر رداً على شطط النزعة المادية الوضعية في تفسيرها الجيري للكون والتاريخ والإنسان. والمثالية فلسفة تنكر وجود العالم الخارجي ولا تراه موجوداً إلا بقدر ما يتصوره عقلنا. وفترض أن العلم لا يستطيع أن يدرك حقائق الأشياء وإنما ظواهرها الخارجية فحسب وأن في الكون أسراراً ومحولات يقف العالم عاجزاً عن الوصول إلى كنهها».^٤

«هذا على صعيد الكون والعالم الخارجي. أما على صعيد الإنسان والعالم الداخلي، فقد تبني الرمزيون بحماسة، النتائج التي توصل إليها علم النفس التحليلي الناشئ في تقسيمه العقل البشري إلى عقل ظاهر وعقل باطن، أو إلى منطقتين: منطقة يدركها الوعي ومنطقة لاوعية يقصر العقل عنها وإذا غدا اللاوعي من المعطيات العلمية الثابتة، فإن الرمزيين افترضوا مع المثاليين من علماء النفس إن القوة اللاوعية هي الحرك الأخير لسلوكنا وهي التي تحكم بأفعالنا جميعاً، وأن حقيقة الإنسان النهائية تمكن

^٢ - المصدر نفسه، صص ١١٢-١١٣.

^٣ - شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص ٨٧

^٤ - سليمان العبسى - جورج طرابشى، الترجم و والنقد، ص ١٩٥

في لا شعوره، لافي واعيته. ومن هنا فقد جعلوا همهم الأول الإبحار داخل دائرة اللاوعي وكشف مجاهيلها^١.

«من طلائع المفكرين أدباء وكتاب لهذه المدرسة: الألماني «جوته» والأمريكي «ادجار آلن بو» وتبعهما فيما بعد كتاب وشعراء أمثال «شارل بودلير» صاحب ديوان «أزهار الشر» وهو شاعر فرنسي مات صغيراً بعد أن أحدث أثراً كبيراً في الشعر العالمي. وكذلك «مالارمية» الفرنسي و«وليم بلاك» الإنجليزي. وعلى يد هؤلاء الرواد استطاعت المدرسة الرمزية أن ترسّي قواعدها وترسخ أفكارها وتكشف عن هويتها في المجال الأدبي».^٢

الطبيعة

استمد الشاعران عدداً من المفردات من الطبيعة في بناء لغتهم الشعرية. لذا يلاحظ استخدامهما المطر والأشجار والبحر والماء والريح والخ. هكذا يكون للطبيعة حظ وافر في قاموسهما الشعري وتشكل الركيزة الأساسية لرمزيتهما.

أ: الاشجار والورود

كان الشاعران يعيشان في بيئة خضراء، إذ كان السياب^٣ يقطن في بصرة النخيل، فيما ترعرع يوشیج^٤ بمازندران الريعية؛ لهذا ترى ألفاظ الطبيعة كالنخيل والغاية والصفصاف والنيلوفر والصنوبر تهيمن على قاموس هذين الشاعرين وتأخذ دلالات رمزية كالثورة والوطن والخصب. جسد لنا نعماً يوشیج في قصيدة «ري را» («ري را» أصوات فتاة تفت من بعيد) حالة الملح والخوف والاستبداد الجاثم على صدر الأمة، والزمرة التي تملأ للحكام وآرائهم الفاسدة. فيقول:

از پشت «کاج» که بندآب

برق سیاه تابش تصویری از خراب

^١ - المصدر نفسه، صص ١٩٦-١٩٥.

^٢ - صادق خورشا، مجاهي الشعر العربي الحديث ومدارسه، ص ٢٠٩.

^٣ - ولد بدر شاكر السياب عام ١٩٢٦ في قرية من قرى أبي الخصيب تسمى جبكور. وهو ابن الارسط ثلاثة بين رزق هم شاكر من زوجته كريمة وهي ابنة عمه. أنهى التعليم الثانوي في البصرة والتحق بكلية دار المعلمين العالية ببغداد طالباً في قسم اللغة العربية وتحول في العام التالي إلى قسم الادب الانجليزي. (رشيد نعمان، ص ٧)

^٤ - ولد نعماً يوشیج عام ١٨٩٧ في قرية «بوش» من قرى مازندران. هو ابن اكبر من بين خمسة بين رزق هم إبراهيم من زوجه طوطى مفتاح. انتقل في الثانية عشرة من عمره إلى طهران. وفي ثانية «سن لوثي» تعلم اللغة الفرنسية وأداتها (طاهیار، ص ٣٩)

در چشم می کشاند^٠

[من خلف الصنوبر حيث احتجاز الماء / صاعقة سوداء تجسّد لمعة تصویرية من الدمار / في العين]
«يرمز الشاعر إلى الغابة باستخدامه الصنوبر في هذه الأبيات»^١ وفضاء السياسة غير حياته إلى
غابة تحيط بها صواعق سوداء، تصور له الدمار والخراب و «يرمز باحتجاز الماء إلى فئة قليلة، تضلل
آراء الشعب وقضاياهم الأساسية»^٢.

أو في قصيدة مهتاب = شعاع القمر بَيْنَ لَنَا غَفَلَةُ الْجَمِيعِ وَخَنْوَعَهُ وَيَحْاولُ الشَّاعِرُ أَنْ يَثُورَ عَلَى
هَذِهِ التَّرَعَةِ لَذَا سُلِّبَ مِنْهُ الْهَدْوَةُ وَالسَّكِينَةُ، تَدْمِعُ عَيْنَاهُ وَيَلْجَأُ الصَّبَاحُ عَلَيْهِ بَأْنَ يَوْقَظُ هُولَاءِ الْغَفَلَةِ، لَكَتَهُ
لَا يُسْتَطِعُ؛ لِأَنَّمَّا وَصَلُوا إِلَى حدَّ الْمَوْتِ وَهُوَ فِي حِيرَةٍ مِّنْ أَمْرِهِمْ تَرَاوِدُهُ أَفْكَارٌ شَعُورِيَّةٌ فَيَقُولُ:
نازك آرای تن ساق گلی / که به جانش کِشتم / و به جان دادمش آب / اي دریغا! به برم می
شکند^٣

[وردةٌ طريفة وجميلة المندام/ زرعتها وسقيتها من روحٍ / باللاسفِ ! تنكسر في حضني]
لا يشك سعيد حميديان «بأن الوردة الجميلة ترمز إلى شعر الشاعر وهو زرعها وسقاها من روحه
ويجسد فيها آلامه وأماله»^٤
أو في قصيدة داروك = الصندع يقول:

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه^٥

[قد پیس زرعی / في جوار زرع الجار]
«يرمز بالزرع إلى وطنه ويزرع الجار إلى الاتحاد السوفيافي» لماذا زرع الشاعر يابس^٦ وجاره ينعم
بالنمو والخصب والازدهار؟ «لربما الجار له طريقة الخاصة في النمو أو الإنماء له دور في مأساة

^٠ - ت نقی بورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ۲۹۶.

^١ - ت نقی بورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ۳۵۰.

^٢ - المصدر نفسه، ص ۳۵۰.

^٣ - المصدر نفسه، ص ۲۷۶.

^٤ - سعيد حميديان، داستان دگردیسي، ص ۲۵۲.

^٥ - ت نقی بورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ۲۹۵.

الشاعر^١. لكن الدكتور تقى بورنامداريان يخرج من هذه الثنائية ويقول: «يريد نima يوشیج التغيير في سياسة البلد لكن ليس على أسلوب الجار الشمالي وهو لم يكن شغوفاً بالشيوعيين والماركسيين»^٢

أو في قصيدة ترا من چشم در راهم = أنا في انتظارك يقول:

در آن نوبت که بند دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام

گرم یاد آوری یا نه، من از یادت نمی کاهم

ترا من چشم در راهم^٣

[في ذلك الحين عندما أسر النيلوفر، الصفاصاف الجبلي / أتذكريني أم لا، أنا لن أنساك / أنا في انتظارك]

نرى في هذه القصيدة، أن بيته الشاعر هي التي ألمته هذه التصاویر والرموز وهو جسد لنا حالة العاشق الأسير. لكن اللافت للانتباه هو التناقض الرمزي الذي أتى به الشاعر؛ «لقد أدخل الصفاصاف الجبلي وهو رمز للعصيان والحرية. قصيدة النيلوفر وهي رمز للهدوء والسكنية وهذا الأسلوب جسد لنا حالة العاشق الريفي أثار الذي تورط في عالم الحب»^٤

وبينما كان نima يوشیج يحفل بشجرة الصفاصاف أو النيلوفر، كان بدر شاكر السياب يبحث عن النخلة ويرى فيها طفولته ووطنه وأمه وماضيه. لكن الدكتور إحسان عباس يرى في أحوال السياب «مفارة ساحرة، فالنخلة شاهرة فارعة لا تطلب بحثاً، ولكن السياب كان يبحث عن المعانى الباطنية فيها حيناً، وبدياتها حيناً آخر، وهذا أفق عهد الصبا والشباب وهو يكى الحرمان من هذه «النخلة» أو يحاول أن يجد ما يعوضه عنها»^٥ ففي قصيدة «المسيح بعد الصليب» يقول:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل

والخطى، وهي تئى، إذن فالجراح

والصلب الذي سُرّوني عليه طوال الأصيل

^١ - سعید حمیدیان، داستان دگردیسی، ص ٢٨٧

^٢ - تقى بورنامداريان، خانه ام ابرى است، ص ٣٣٧

^٣ - تقى بورنامداريان، خانه ام ابرى است، ص ٣٠٥.

^٤ - شمس لنگرودی، تاريخ تحلیلی شعر تو، ص ١٣٨.

^٥ - احسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، صص ٤٠٦-٤٠٥.

لم تُتّبني.^١

«فالنخيل هو رمز الحياة والخصب والعطاء، هو دم العراق. وقد لا يصح ذلك في واقع الاقتصاد، إذ إن مورد العراق قد يكون النفط، وما ضرّ، فالشاعر لا يتحرى عن الحقيقة العلمية الجاثمة، وإنما الحقيقة هي تلك التي تناط بوسائل الحب والذكر والجمال في نفسه، بل إن في الأمر ما هو أنائي من ذلك ؛ النخيل هو رمز الخصب والسلام معاً... أما النفط، فهو رمز المال القاتل... فالعراق الحقيقي، الآمن، المطمئن، القائم بذاته، المستكين إلى مصيره هو عراق النخيل، والعراق المتامر... هو عراق النفط^٢.».

حين كان يعيش العراق مأساته الحزينة تحت وطأة أقدام الحكم الجائر، قد فرضت عليه أوضاع اجتماعية وسياسية جائرة. بحد السباب يصور لنا تلك المأساة في قصيدة «مدينة بلا مطر»:

مررت الأعوام كثيراً ما حسبناها

بلامطرٍ... ولو قطرةٌ

ولا زهرٍ... ولو زهرةٌ

بلامطرٍ - كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها

لندبٍ لختها وفوت^٣

فهو أئى بصفة «الجرداء» للنخيل، ليرمز إلى الجفاف والاضطهاد الذي كان يسود العراق. لكن مهما كانت أحوال العراق فهو يحيى إليها لأنها «عملية احتراق وعذاب»، وتشبه قصيده، بعد المحاض، الوليد الذي لا يكفي عن الصراخ، فينشر الحزن والكآبة حوله، يثير عاطفة الشفقة، وهو قادر على استرجاع التجربة، التي مضى عليها زمان بعيد، فيعيش فيها من جديد، وتمحض المعاناة عن قصيدة جديدة، لعل قصيدة غريبة على الخليج خير شاهد على هذا القول^٤:

هي وجه أمي في الظلام

وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام

وهي النخيل أخاف منه إذا ادھمَّ مع الغروب

^١ - بدر شاكرالسيّاب، ديوان، ص ٢٤٥.

^٢ - أبلها الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكرالسيّاب، ص ١٠٢.

^٣ - بدر شاكرالسيّاب، ديوان، ص ٢٦١.

^٤ - انطونيوس بطرس، بدر شاكرالسيّاب شاعر الواقع، ص ٢٣٣.

فاكتظ بالأشباح من كل طفل لا يؤوب
من الدروب^١

تكرار لفظة «العراق» على مستوى هذه القصيدة يبين لنا مدى حنينه إلى وطنه و«الاغتراب عن الوطن يتصل بالنفس في جانب وجودي من معاناتنا للمصير... إنه هنا، الوطن الأم، أو الذي تختلط فيه عاطفه الوطن بعاطفة الام، إنه رحم الحياة وأحضافها، وأبصر فيه النخل رمز الخير والخصب بل رمز الطفولة المسجونة في أوهامها».

«فالعراق في هذه القصيدة ليس كياناً جغرافياً، إنه سلسلة من الذكريات الشخصية العزيزة تستثيرها دورة اسطوانة موسيقية سمعها الشاعر في منفاه: ذكريات تتراوح بين صوت أمّه في الظلام يرغم له حتى ينام، ونحوه صبياً من الأشباح التي يكتظ بها التخييل مع الغروب، والقصص الشعبية الساحرة التي ترويها النساء للأطفال المصطلين حول التئور بينما الرجال يعربدون ويسمرون خارج البيت^٣»

ب: المطر

دخل المطر في شعر الشاعرين كرمز الانفراج والثورة ومؤاتياً حالات الإصلاح والازدهار، ولكنه عندما يزداد غرارةً يأخذ في بعض الأحيان صورةً سلبيةً يتمنى الشاعر إنتهاءه. يقول نima يوشیج في قصيدة «برفراز دود» «على سطح الدخان»

آسمان ابر اندو

برفراز دودهایی که ز کشت سوخته برپاست
و ز خلال کوره ی شب
مژده گوی روز باران باز خواناست^٤
و [السماء غائمة / على سطح الدخان الذي يتتصاعد من الحقل المحروق/ ومن خلال بوتقة الليل/
يبقى مبشر المطر منتداً]

^١ - بدر شاكر السياب، ديوان، ص ١٨١.

^٢ - ابلينا الحاروي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السياب، ص ١٣.

^٣ - عبسى بلاطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص ٩٠-٩١.

^٤ - سيروس نيرور، كليات اشعار نيمایوشیج، ص ٣٣٥.

إن السماء غائمة والحقيل محروق لكننا نرى جوًّا إيجابياً ينحيّ على بنية القصيدة ومرة أخرى ينشدُ مبشر المطر بأمل الإصلاح والازدهار. هكذا تستمر النظرة التفاؤلية في شعر نيمایوشیج و«هو يستعمل رموز الخير والشر بصورة دراماتيكية في قصيدة بوفراز دشت^١ على السهل :

برفراز دشت باران ست، باران عجیبی!

ریزش باران سر آن دارد از هر سوی وز هر جا

باد لیکن این نمی خواهد^٢

[على السهل مطر، مطر عجيب / المطر يريد المطول من كل حدب وصوب/ لكن لا تريد الريح ذلك].

«يريد المطر أن يبذل خيراته للكل، لكن الريح، رمز الشر والنقمـة لا تريد هذا»^٣ فالـمطر في هذه القصيدة رمز للعطاء والخيرات، لكن الـريح هي من تـعنـعـ العـطـاءـ. عندما هـبـتـ الـريـاحـ فيـ أـجـوـاءـ إـيـرانـ، أـخـذـتـ النـظـرةـ الـإـيجـابـيـةـ بـالـإـنـدـهـارـ. وـرأـيـ الشـاعـرـ وـطـنهـ وـحـقـلـهـ يـابـساـ وـعـلـيـلاـ. هـذـاـ قـنـىـ أـنـ يـهـطلـ مـطـرـ الشـورـةـ؛ لـيـغـيـرـ الـلـحـظـةـ تـغـيـرـاـ جـذـرـيـاـ. فـيـ قـصـيـدةـ دـارـوـكـ = الصـفـدـعـ يـقـولـ:

گـرـچـهـ مـیـ گـرـینـدـ : «مـیـ گـرـینـدـ روـیـ سـاحـلـ نـزـدـیـکـ

سوـگـوارـانـ درـ مـیـانـ سـوـگـوارـانـ

قادـصـدـ روـزانـ اـبـرـیـ، دـارـوـگـ! کـیـ مـیـ رـسـدـ بـارـانـ؟^٤

[وـإـنـ قـالـواـ: «عـلـىـ السـاحـلـ الـقـرـبـ/ إـبـكـيـ الـمـعـوـنـ بـيـنـ الـمـعـزـينـ/ إـيـهـاـ رسـوـلـ الـأـيـامـ الـمـطـرـةـ، أـيـهـاـ الصـفـدـعـ! متـىـ يـهـطلـ المـطـرـ؟】

الاحتـدامـاتـ السـيـاسـيـةـ وـالـظـلـمـ الـاجـتمـاعـيـ فـيـ الـعـرـاقـ، خـلـقـ جـوـاـ مـلـهـبـاـ؛ هـذـاـ نـرـىـ السـيـابـ أـيـضاـ يـتـمنـيـ هـطـولـ المـطـرـ وـالتـغـيـرـ فـيـ الـحـيـاةـ الـاجـتمـاعـيـةـ. فـيـ قـصـيـدةـ «أـنـشـوـدـةـ المـطـرـ» يـجـسـدـ الشـاعـرـ لـنـاـ الـأـمـ الـإـنـسـانـ الـمـعاـصـرـ مـنـ خـلـالـ حـوارـهـ مـعـ المـطـرـ. يـقـولـ إـحـسـانـ عـبـاسـ «إـنـ المـطـرـ لـابـدـ أـنـ يـلـدـ عـشـبـاـ، وـشـبـعـاـ وـرـیـاـ، وـهـذـاـ الشـبـعـ وـالـرـیـ منـ حـقـ الـذـينـ يـصـنـعـونـ الـحـيـاةـ بـدـمـائـهـمـ وـلـيـسـ مـنـ حـقـ الـغـرـبـانـ وـالـحـرـادـ

^١ - سعيد حميديان، داستان دگردیسي، ص ١٦٢.

^٢ - سيروس نيرور، كليات اشعار نيمایوشیج، ص ٣٣٦.

^٣ - سعيد حميديان، داستان دگردیسي، ص ١٦٢.

^٤ - سيروس نيرور، كليات اشعار نيمایوشیج، ص ٣١٨.

والأفاعي^١ «وَمُثِّلَ تشابه جميل يجري بين قطرات المطر ودموع الجياع والعراء و قطرات دم المضطهدين. لتقوم القصيدة على تناقضات متعددة كان تعليق الشاعر فيها على حياته الخاصة أمراً دعماً للجانب الدرامي في هذا العمل الشعري الكبير وأكسب حدة فورية وحساً أكبر بالواقع^٢» فيقول: ومنذ أن كنّا صغاراً، كانت السماء

تغيمُ في الشتاء
ويهطلُ المطر
وكلُّ عامٍ – حينَ يعشُّ الشّرّى – نحوَ
ما مرَّ عامٍ والعراقُ ليس فيه جوعٌ
مطر... / مطر... / مطر...^٣

فهو يرمز بالمطر إلى الثورة والقصيدة تبين أنّ في العراق جوعاً على الرغم «من كثرة الغلال والمحاصد، لأن هذه الغلال تذهب إلى الإقطاعيين في كل موسم، لهذا يبقى الفلاح جائعاً» «كان بدر يحمل آمالاً عريضة لبني وطنه ولكل من يناضل منهم من أجل حياة فضلى من العالم، ومن أجل حياة حالية من الجور والاستغلال، مفعمة بالحرية والخير. لكن مصالح الطبقة الحاكمة في العراق كانت مشغولة في غير هذه الآمال. في هذا الوقت، إذ كان يهمها قبل كل شيء أن تخفي نفسها من أية مكاسب ينالها على حسابها التقديمون والمتحررون». ^٤

وفي قصيدة **مدينة السندياد** «يرى بدر الموت السياسي الذي سبق الثورة بثباته الجفاف والعقم»^٥ وكان يتمنى أن يسود العراق حالة من الرفاهية والعدالة الاجتماعية ويتعلّق إلى ولادة ثورة في أعماق هذا الوطن لهذا يصرخ:

«جوغان في القبر بلا غذاء
عریان في النجف بلا رداء

^١ - احسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص ٢١٢.

^٢ - سليمي الخضراء الحبوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص ٨٠٠.

^٣ - بدر شاكر السياب، الديوان، ص ٢٥٦.

^٤ - عبد الرضا علي، الاسطورة في شعر السياب، ص ١٥٦.

^٥ - انطونيوس بلاطة، بدر شاكر السياب شاعر الواقع، ص ١٠٠.

^٦ - عبسى بلاطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص ١٤٥.

صرخت في الشتاء

أقض يا مطر

قامت الثورة وجاء المطر الذي هو رمز الخصب والعطاء والخير الوافير لكل البشر»^٣ «ثم فوجيء بأن التتار (الشيوعيين) أشعروا القحط في البلاد، فلا ربيع ولا مطر»^٤ «ومني لو يعود فینام من جديد أو يموت من جديد حتى وصل اليأس به إلى أن يقول: (آه يا مطر) بعد أن كان يقول: (أقض يا مطر)».^٥

ج: البحر والنهر

يتحلى البحر بحر كيّة خاصة عندما تكون فيه الامواج متلاطمة؛ وتحكى عن حركات وانفاضات الشعوب. ومن لا يهتم بهذه الامواج فهو يكون على الساحل متفرجاً وقائطاً في دنياه الصغيرة «الأنماط الفردية». لذا نرى الشاعر بصفته مرآة الجمجم يرمي بالبحر إلى وطنه وشعبه اللذين يغلي فيهما هموم القمر. فيقول نيمایوشیج في قصيدة : برسو قایقش=على سطح زورقه

بر سر ساحل هم ليکن اندیشه کنان قایق باز

ناشکیباتر برمه شود از او فریاد

«کاش بازم ره بر خطه هی دریای گران می افتاد!»^٦

[على الساحل أيضاً، كان يفكّر الربان/ يصبح بجزع أليم/ ياليت يقع دربي على البحر العظيم مرة أخرى].

فهذا الربان هو الشاعر الذي يفكّر في هموم مجتمعه والساحل المكان الذي لا يليق ببنفسه المثلثة، لهذا يحنُ إلى البحر رمز الشعب ويريد الانخراط بأمواجه وحركاته والفناء في ذاته أو في قصيدة آى آدم ها=أيها الناس يقول:

یک نفر در آب می سپارد جان

یک نفر دارد که دست و پای دائم می زند

روی این دریای تند و تیره و سنگین که می دانید^٧

^٣ - حلف رشيد نعمان، الحزن في شعر بدرشاكرالسياب، ص ٨٨.

^٤ - س.مورية، الشعر العربي الحديث، ص ٣٧٤.

^٥ - حلف رشيد نعمان، الحزن في شعر بدرشاكرالسياب، ص ٨٨.

^٦ - نفی بورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ٣٠٣.

[هناك شخصٌ يفقد حياته في البحر / وهناك شخص دوماً يضرب بيده ورجله يحاول النجاة/
على سطح هذا البحر السريع والقائم ماذا تعلمون؟]

يُنطّب الشاعر في هذه القصيدة الجالسين على الشاطئ متفرجين وفرحين. وهو يرمز بالشاطئ إلى جماعةٍ ليست لهم قضية ومعاناة؛ لهذا هم يفكرون في المتعة وفي جوارهم شخصٌ موت غرقاً بسبب طغيان هذا البحر الأسود القائم. فهو يرمز بالبحر إلى تناقضات المجتمع الذي تطال ساكنيه.
أما في قصيدة «ماخ اولا» نرى الشاعر يتكلم عن شخصية مجهرولة، مهما تختهد لترسخ منظومة شعورية جديدة تجاه الفن، تواجه نزعة متشددة ومتحجرة وآذان غير صاغية. فيقول نيمایوشیج:

ماخ اولا پیکره ی رو د بلند
می رو د نامعلوم ...

رفه دیری ست به راهی کاوراست
بسته باجوی فراوان پیوند
و اوست در کار سراییدن گنگ
و او فتاده ز چشم دگران^٢

[«ماخ اولا» نهر عظيم/ يجري نحو المجهول/ منذ زمن يجري على طريقه / متصلًا بإهار عدة وهو في الإنشاد أخرس/ وسقط من عيون الآخرين].

فـ «ماخ اولا» هنا رمز الحركة المؤوب الحائرة في حياة الفنان والشاعر^٣ الذي يواجهه صيغ مختلفة من الانتقادات على مستوى الحياة الثقافية فيرى الطريق في وجهه مسدوداً ونهر حياته الفنية لا يصب في الجري الحقيقي.

كذلك يأخذ البحر والخليج في شعر السياب حيزاً عظيماً وهمأ ثروة من ثروات الشاعر ويرمزان إلى الوطن والمجتمع كما ترمز الأمواج إلى الثورة التي تأتي بالحرية والخلاص؛ فيقول بدرشاكريالسياب في قصيدة «أنشودة المطر» :

أصبح بالخليج، يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

^١ - سيروس نورو، كليات اشعار نيمایوشیج، ص ٢٦٤.

^٢ - نفي بورنامداريان، خانه ام ابری است، صص ٢٧٩-٢٨٠.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٢٧٩.

فيرجع الصدى كأنه التشيخ بالخليج
يا واهب الاحار والردى^١

الخليج «الذي ينداعى إليه الطامحون، فيغدق عليهم لأنّه ونعمه تارة، ويبحل عليهم بهذه اللآلئ والنعم تارة أخرى، ويديقهم بدلاً عنها الخيبة، ويجبرعهم كأس المنيّة»^٢ «وفي مناداته للخليج يكفرّ السباب عن العزف على التوتر الوجدي والأجواء الشعرية التي تعبر عن وقوع أحداث الطبيعة في الذات الفردية، ينطلق إلى افق أنّائي بفعل التوارد النفسي والهموم العامة. فنمة المطر المتمهر على الخليج والبروق والرعد يعنيها الشاعر بذاته وذات الآخرين وموقفه و موقفهم، ويعدو الخليج رمزاً للعراق، لثري العراق الذي يحمل الخصب والفقر والحياة والموت، في آن معاً»^٣.

أو في قصيدة «النهر والموت» يُحسّد لنا التضاحية بمعناها الشامل والإنساني وهي تعبُّ الحياة والانتصار والازدهار. ومن هذا المتعلق بدأ بدر شاكرالسباب يسافر مع بويب في رحلة عظيمة نحو الموت. «فبويب يخرج هنا عن كينونته مجرد نهر صغير، ليتحول إلى عام يوّد الشاعر من خلاله ولوح الموت الذي يفضي إلى الحياة»^٤ فيقول السباب:

بويب... بويب...

أجراس برج صان في قرارة البحر
الماء في الجرار، والغروب في الشّجر^٥

«فبويب يرمز إلى تدفق الحياة في عروق الإنسان والارض والنبات... واكتشف الشاعر فيه معناه الوجودي من اكتشافه لوظيفته في حياة الطبيعة والناس»^٦

«ومن ناحية شخصية، بدأ بدر يشعر أنه خاسر على ما يبذو، وأنه ضحية الصراع الجبار بين الشرق والغرب، وليس بوسعه أن يحتفظ بمكانه على شدة ما كان يحب ذلك، ناهيك عن أنه يرمي بقلقه الضئيل في إحدى كفتّي الصراع ليقرر نتيجته؛ فسقط تحت وطأة طلبات الجسد الضعيف، وإن

^١ - بدر شاكرالسباب، الديوان، ص ٢٥٥.

^٢ - سيف الدين القنطرار، المرأة في حياة السباب وفي شعره، ص ٤٠.

^٣ - أبلبا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكرالسباب، ص ٨٨.

^٤ - حيدر توفيق بيضون، بدر شاكرالسباب رائد الشعر العربي الحديث، ص ٩٠.

^٥ - بدر شاكرالسباب، الديوان، ص ٤٢٤.

^٦ - أبلبا الحاوي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكرالسباب، ص ٢٧.

كان الروح قويًا مستعدًا. ومائاته أنه كان يدرك ذلك. فتمنى أن يموت ضحيةً إذا كانت حياة الآخرين تستفيد من ذلك^١

أما في قصيدة «غريبٌ على الخليج» فالشاعر يلفظ مفردة «العراق» عدّة مراتٍ بسبب اغترابه عن الوطن وحنينه إليه والحاله النفسيه التي كانت تنتابه. فيقول:

صوت تفجر في قراره نفسي الشكلي: عراق
كالمد يصعد، كالسحابة كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: عراق

والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق^٢

«صوت الحنين في الداخل هو أقوى من أصوات المدير في الخارج، لأنّه صوت مطلق، مبرم. لا يركد ولا يستكين وعالم النفس أقوى من عالم الطبيعة... فيرتفع صوتها على كل صوت لأنّه ليس صوتاً لا مبالياً، بل إنه صوت موتور مرتبط بأزمة النفس التي تعاني معاناة الوجود... فالمرج هنا رمز للخلاص من الأسر في مفازة الغربة^٣ والبحر هو رمز للمصاعب التي يتحملها الإنسان لأجل الخلاص من الحياة المادية.

د: الريح

حاول الشاعران أن يجسّداً آلم المجتمع والشعب المضطهد؛ لذا نراهما يميلان إلى رمزية اجتماعية مستوحاة من هوم البشر؛ فإذا أرادا أن يحيّا الشعب على النهوض فنرى الريح يأخذ منحىً إيجابياً وإذا أرادا إن يبيّنا هشاشة المجتمع بسبب كرّ الرياح على جسد هذا الشعب نرى الريح تأخذ منحىً سلبياً. يقول نعيم يوشیج في قصيدة بو فراز دشت=على السهل:

باد می جوشد

باد می کوشد

کاؤرد با نازک آرای تن هر ساقه ای در ره نهیی

^١ - عبسى بلاطة، بدر شاكرالسياب حياته وشعره، ص ١٢٩.

^٢ - بدر شاكرالسياب، ديوان، ص ١٨١.

^٣ - ايليا الحاروي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكرالسياب، صص ١١-١٠.

بر فراز دشت باران است، باران عجیبی^١

[تغلي الريح / تكافح الريح / لتأتي بقامة كل غصنِ حمیل على الطريق بصرخة / على السهل مطر،
مطر عجیب].

مع إن الرياح تسفّ من كل جانب لكن الترعة التفاؤلية تُلقي بظلالها على القصيدة، والمطر هو المهيمن والأجواء متناسبة للعطاء؛ لكن يحاول «الريح» رمز الشر والنقمـة، منع هذه الخيرات والعطاءـات.

أو في قصيدة خنده ی سرد=الضحكـة البائسة هيمنـة الـريح، تتـزعـ النـظـرة الإيجـابـية من الشـاعـر ولو كان مـبـتهـجاً بـقدـومـ النـهـضةـ الدـسـتوـرـيةـ. لكن اـضـطـهـادـ رـضاـ خـانـ يـطـفيـءـ شـمـوعـ الأـمـلـ في وجـدانـ الشـاعـرـ.

هو يقول:

لـیـکـ بـادـ دـمـنـدـهـ مـیـ آـیدـ

سـرـ کـشـ وـ تـنـدـ

لـبـ اـزـ اـینـ خـنـدـهـ بـسـتـهـ مـیـ مـانـدـ

هـیـکـلـیـ اـیـسـتـادـهـ مـیـ پـایـدـ^٢

[لـكـ الـرـيحـ تـهـبـ عـاصـفـةـ جـامـحةـ وـ سـرـيـعـةـ الشـفـاهـ مـطـبـقـةـ دونـ بـسـمـةـ/ تـنـظـرـ إـلـىـ هـیـکـلـ وـ اـفـقـ].
فالـرـيحـ هـنـاـ رـمـزـ لـلـاـسـتـبـادـ الـجـدـ الذـيـ رـجـعـ فـجـأـةـ، قبلـ أـنـ يـشقـ صـبـاحـ الـحـرـيـةـ وـ الـعـدـالـةـ، يـقـومـ
كـالـطـفـانـ وـ يـطـوـيـ بـسـاطـ الـفـحـرـ وـ الصـبـاحـ الـبـازـغـ^٣»

أما في قصيدة خانه ام ابری است=بـیـیـ غـائـمـ فالـظـلامـ هوـ حصـیـلـةـ تـرـاـکـمـاتـ جـوـیـةـ، وـ الـرـیـحـ هوـ
نـتـاجـ السـحـابـ القـاتـمـ: «إـذـاـ هـبـتـ الـرـیـحـ تـزـعـرـتـ حـوـاسـ إـلـاـنسـانـ وـلاـ يـسـتـطـيـعـ أـنـ يـصـرـ بـصـورـةـ جـيـدةـ
وـإـذـاـ هـبـتـ الـرـیـحـ فيـ الـجـمـعـ الـبـشـرـیـ، تـرـعـزـ الـحـرـیـةـ وـ نـفـقـدـ التـمـیـزـ وـ سـبـلـ الـإـلـاـحـ^٤» لـذـاـ يـقـولـ نـیـماـ
بـوـشـیـحـ:

ازـ فـرـازـ گـرـدـهـ خـرـدـ وـ خـرـابـ وـ مـسـتـ/ بـادـ مـیـ پـیـجـدـ/ يـکـسـرـهـ دـنـیـاـ خـرـابـ اـزـ اوـسـتـ/ وـ حـوـاسـ منـ!

^١ - سـیرـوـسـ نـیـروـ، کـلـیـاتـ اـشـعـارـ نـیـماـیـوـشـیـحـ، صـ ۳۳۷ـ.

^٢ - تـقـیـ بـوـرـنـامـدـارـیـانـ، خـانـهـ اـمـ اـبـرـیـ اـسـتـ: صـ ۳۱۷ـ-۳۱۸ـ.

^٣ - المـصـدرـ نـفـسـهـ، صـ ۳۱۸ـ.

^٤ - المـصـدرـ نـفـسـهـ، صـ ۳۴۰ـ.

آی نی زن که ترا آوای نی برده ست دور از ره کجایی^١?
 [من فوق المنحدر الخطم الشمل / هبّ الريح / العالم بأسره مدمرٌ منها / وحواسي / يا عازف الناي،
 صوت الناي اضللک عن السبيل، این انت؟^٢]

فهذه الرياح المدمرة ترمز إلى «فقدان الحرية في المجتمع الایرانی آنذاك. وترويج أخبار كاذبة وتشويه صورة الحقيقة»^٣ وعزف الناي يرمز إلى «الفنانين والشعراء الذين ابتعدوا عن هموم مجتمعهم وانشغلوا بتعاليم الفردية والفنية»^٤ وإذا أردنا أن نوسع التجربة فيكون «البيت هو الأرض والريح، غول آخر، والحواس، هي حواس إنسان هذا القرن الذي عاش حزيناً»^٥.

لآخر الرياح بدر شاكر السياب وهو في خضم الحوادث لا يستسلم للقدر، لأن الفكر الفدائی هو من يلهم الشاعر الإيمان بالوقوف والاستمرار. ففي قصيدة «المسيح بعد الصليب» يقول:

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
 في نواح طويلٍ تسفُّ التخييل
 والخطى وهي تتأي. إذن فالجراح
 والصلب الذي سموني عليه طوال الأصيل
 ... يعبر السهل بيتي وبين المدينة
 مثل حبل يشدُّ السفينة
 وهي تهوي إلى القاع^٦

الأسطر تبيّن «أحداثاً» يعطيها الشاعر أهمية خاصة، تتعلق بالعذاب والصلب وشدة المعاناة، والتي تشكل دافعاً قرياً من دوافع السياب في استدعاء الشخصية، والتماهي معها، في هذه القصيدة، فالسياب يتخذ من شخصية السيد المسيح رمزاً وقناعاً يعبر به ومن حلاله، عمما لحقه هو من أذى وألام وعذاب، ويتمسك – في الوقت نفسه – بالأمل الكبير الذي ظل يحمله، حتى آخر حياته، في أن تحدث معجزة كبيرة، كقيامة المسيح بعد موته، تُعيد إلى السياب حياته وحياته، «... إذن فالجراح،

^١ - المصدر نفسه، صص ٢٩٦-٢٩٥.

^٢ - المصدر نفسه، صص ٣٤١-٣٤٠.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٣٤٢.

^٤ - محمد حقوی، ادبیات امروز ایران، ۱۳۸۰، ص ٥٤٣.

^٥ - بدر شاكر السياب، دیوان، صص ٢٤٦-٢٤٥.

والصليب الذي سُرّوني عليه طوال الأصيل، لم تمتني» لذلك «سمعت الريح في نواحٍ طوبل، تسفُّ النخيل^١». فالرياح هنا تمزِّر إلى نظام حركي يتأتى بالحصب والعطاء والحياة بعد الموت. «والسفينة، هي رمز للمصير المضطرب بين امواج القدر، الذي تعصف به الرزعاع والذى يتأرجح بين اللجة والقاع. فسفينة الحياة مصابة بالعطب، يتخللها جوف الفراغ والظلمة^٢» لكن المسيح (السياب) هو من يحاول أن يهدي سفينة الحياة إلى شاطئ الأمان لأجل التغيير والازدهار.

أما في قصيدة غريب^٣ على الخليج فيحنُّ إلى شمس بلاده وغروبها؛ لذا نرى العالم والطبيعة بأكملها تصرخ فيه: عراق

«الريح تصرخ بي: عراق

والموْج يعول بي : عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وانت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق

فللريح والموْج هنا معنى آخر، إهْمَا رمز السفر والخلاص من الاسر في مفارقة الغربة، وهما لا

يصيحان بل إن نفس الشاعر تصيح من خلاهم^٤

هـ: السحاب والغيوم

تستعمل مفردة السحاب في قاموس الشاعرين بصيغتين مختلفتين. عندما يأتي السحاب بالمطر والخير والبركة فهو يكون ايجابياً وعندما يأتي بالعقم فيكون سلبياً. يقول نيماء يوشیج في قصيدة خانه ام

ابرى است=بيتي غائم^٥:

خانه ام ابرى ست

يكسره روی زمین ابری ست با آن^٦

[بيتي غائم^٧] صفححة الأرض كلها غائمة معه]

فالغيوم مهميّنة على الترعة التأملية عند الشاعر. لكن السؤال الذي يتقدّر إلى الذهن هنا، هل هذه الغيوم تأتي بالمطر أم لا؟ يقول :

^١ - محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص ١٨٨ .

^٢ - ابليا الحاروي، الشعر العربي المعاصر بدرشاكرالسياب، ص ١٠٣ .

^٣ - المصدر نفسه، صص ١١-١٠ .

^٤ - نفی بورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ٢٩٥ .

ابر بارانش گرفته است^١
 [حان أوان أمطار الغيم].

هو يتأنم ويتأمل في أن يأتي السحاب، بالخير والبركة والازدهار لكن الريح ماتزال هي المانع وال الحاجب.

و همه دنيا خراب وخرد از بادست^٢
 [فكك العالم مدمر بالريح].

الغيوم التي تلقي بظلامها على الأرض هي رمز للازدهار المؤقت وبصيص الأمل الذي فقد خاصيته بسبب الرياح المدمرة التي ترسمها الديكتاتورية على جبين الإنسانية هي اللاعب الأساسي. تتكرر في قصيدة هست شب=الليل موجود العلاقة الكونية والطبيعية بين السحاب والمطر والرياح. فرى الشاعر بعد انفراجات سياسية يأمل بأن يأتي المطر وتتناعم الأجواء. لذا يقول:

باد نوباهه ی ابر، از بر کوه
 سوی من تاخته است^٣

[الريح باكوره السحاب، من فوق الجبل / هجمت على^٤].

فعلاقة الريح والسحاب علاقة تكاملية ليقضي أمرها إلى المطر وتزدهر الساحة السياسية والاجتماعية. «عندما ظهر الدكتور مصدق رئيس الوزراء في بداية الخمسينات حصل هذا الانفراج وبرغ صبح الحرية، لكن سرعان ما خيم الاستبداد على المجتمع». لهذا نرى الشاعر يبدأ القصيدة بمفردة «الليل» وحضور الليل يبيّن لنا، أن السحاب هو رمز للانفراج المؤقت على الساحة السياسية. في شعر السياب لذكورة السحاب وغموضه معانٍ ثورية وآمال مستقبلية. ففي قصيدة «مدينة بلا مطر» يقول:

سحائب مرعدات ميرقات دون أمطار
 قضينا العام بعد العام نرعاها
 وريح تشبه الإعصار لا مررت كإعصار

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٩٦.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٩٦.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٣٦٩.

^٤ - المصدر نفسه، ص ٣٧١.

ولا هدأت - ننام ونستفيق ونحن نخشها^١

السحب المرعدات المربقات دون أمطار هنا رمز للولاده المتعرجه «لأن الحياة تصبح عنده جرداً من كل خيط أمل بل إنه يصرح معلناً خوفه مما قد تأتي به تلك السحب المرعدة المترقبة، إشارة إلى انتفاضات الشعب العراقي الكثيرة التي لم تتحقق الثورة»^٢

أما في قصيدة «شناسيل ابنة الجلي» فيبدأ الشاعر بnostalgia حرينه يتذكر طفولته عندما كان يتسم ودرء المستقبل كان مجھولاً. فهو يقول:

وأذكر من شتاء القرية الناصح فيه النور
من خلل السحاب كأنه النغم
تسرب من ثقوب المعرف - ارتعشت له الظلم
وقد غنى - صباحاً قبل فيم أعدُّ؟ طفلاً كنت
ابتسم^٣

«ولعل النور هنا، إن يكون ترميزاً لعنفوان الحياة، وفتوة وجهها، وتوهج ساحتها، وهذا المنظور من القراءة يغتدي السحاب رمزاً للمستقبل الغامض الذي ينتظر الإنسان الذي لا يعرف عنه شيئاً. فالسحاب بدكتنه وسواده وكثافة طبقاته، لا يمنع أن يكون معدولاً استعارياً لحياة الإنسان وهو طفولته حيث لا يعرف عن الغد المحظوظ شيئاً»^٤

د: الماء والنار:

نرى في عالم الطبيعة سجالاً أزلياً أبداً بين الماء والنار. فالنار تقضي على ما حولها والماء يقضي عليها ونستطيع أن نعبر عن هذه العلاقة بصراع الخير والشر، من بداية الخليقة حتى يومنا هذا. لكن في السياق الشعري، تخرج هذه العلاقة من كيونتها الطبيعية وتدخل عالماً آخر يتوحد فيه الماء والنار بوجه الاستبداد والطغاة. يقول نيمایوشیج في قصيدة گل مهتاب = وردة ضوء القمر:

وقتي كه موج بر زیر آب تیره تر
می رفت و دور

^١ - بدر شاكر السياب، ديوان، ص ٢٦٠.

^٢ - عبدالرضا علي، الاسطورة في شعر السياب، صص ١٥٨-١٥٧.

^٣ - بدر شاكر السياب، ديوان، ص ٣١٣.

^٤ - عبدالملاك مرناض، التحليل السيمياني للخطاب الشعري، ص ٨٩.

می ماند از نظر^۱

[عندما تجري الأمواج فوق الماء الداكن / وتبقى نائية].

«هنا الماء يرمي إلى المجتمع والظلم الذي يسوده والأمواج مظهر من مظاهر حركة الحياة في هذا المجتمع العليل وهي تتأي عن الأنظار»، لهذا فالظلم والجهل يسيطران على المناخ المعيشي؛ والشعب في حالة انزعاج واستياء:

مردی بر اسب لخت / با تازیانه اش از آتش / بر روی ساحل از دور می دوید^۲

[رجلٌ على فرس عارية/ بسوط ناري/ يركض على الشاطيء من بعيد].

«غمفردة» «العارية» تدل على حركة الشعب العفوية وغير المسجمة، والرجل الذي يركض على الشاطيء يرمي إلى القوى الخفية في المجتمع التي تكافح للنهوض، والسوط الناري في يد الرجل هو رمز للغضب والثورة على الظلم^۳ فهذه الاحتدامات السياسية والاجتماعية جعلت الشاعر يتمني مناخاً إيجابياً، فالجارة الشمالية لإیران كانت توحى له بهذا المناخ. هو يقول:

و آنچا جوار آتش همسایه ام

یک آتش هفتة بیفروزم^۴

[وهناك في جوار نار الجارة/ وقد ناراً حفية].

« فهو يرمي بالجارة إلى الاتحاد السوفياتي ويرمي بالنار الخفية إلى القوى الكامنة في قلب المجتمع وعندما تُفعّل هذه القوى تُصبح ثورة على الظلم والاستبداد».

أما في قصيدة خنده ی سود=الضحكه البائسة فإننا نرى أوضاعاً مناسبة وملائمة تبشر بالأمل فهو يأتي بصور الصباح والفرح وجمال الطاووس. يقول:

دلربایان آب بر لب آب / جای بگرفته اند / رهروان با شتاب در تک وتاب / پای بگرفته اند^۵

[المفتتون بالماء على صفة الماء/ استقروا/ بدؤوا بالنشاط بسرعة وجهد].

^۱- سیروس نیرو، کلیات اشعار نیما یوشیج، ص ۲۳۷.

^۲- نفی بورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ۱۸۶.

^۳- سیروس نیرو، کلیات اشعار نیما یوشیج، ص ۲۳۷.

^۴- نفی بورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ۱۸۶.

^۵- سیروس نیرو، کلیات اشعار نیما یوشیج، ص ۲۳۹.

^۶- نفی بورنامداریان، خانه ام ابری است، ص ۱۸۹.

^۷- سیروس نیرو، کلیات اشعار نیما یوشیج، ص ۱۹۴.

«فلماء هنا رمز للمجتمع^١ الذي أصبح في حالة جيدة بخلوّل صباح النهضة الدستورية و«المفتتون بملاء هم المناضلون الذين يقبعون في سجون الاضطهاد وينتظرون صباح الثورة»^٢ لكن هذا الانتظار أتي بخيبة أمل ورياح متوجهة سيطرت على نفوس البشر.

الماء والنار في شعر السياب يخرجان من طبيعتهما الأزلية ويدخلان في السياق الشعري جنباً إلى جنب كتيمما يوشیج حيث يشكلان النظام الحركي والдинاميكي في القصيدة. يقول بدراشاكرسيا:

في قلبه نور

النار فيه تطعم الحياة والماء من ححيمه يغور

طوفانه يظهر الأرض من الشرور

هذه النار تولّد الماء بالرغم من تناقضهما ومحو أحدّها الآخر في الوجود. فكيف تولد النار ماء وهي تزول به؟ إن المعنى يسوق الشاعر إلى هذه الخارقة ليتميّز بها الخير والخصب للثورة. النار هي للدمار وإزالة أطلال الحياة والتقاليد، والماء رمز الحياة الجديدة الناصحة المزدهرة الخارجة من رحم الثورة^٣.

أما في قصيدة «تعيّم» وبعد ضغوط الحكم الديكتاتوري عليه وسلب الحريات شبه السياب هذا الحكم «بالظلمام، وأشار إلى عملائه بالنمور». أما الرجال الذين يحاربون مثل هذا الحكم فأشار إليهم وإلى كفاحهم بالنار والنور. أما التّور الذي يصنع فيه الخيز الشعري في القرى فهو يرمز في القصيدة إلى الحياة السعيدة الحرة: وتعيّمه - كالتعيّم في غارة جوية - إنما يعني عملاً مؤقتاً يناسب لحظته، فهو ضروري إلى أن يختبر الخيز المانع الحياة ويمكن تجنب النمور، أعداء الحياة، أو بعبارة أخرى إلى أن همّا الظروف التي تؤول إلى ثورة ويجين موعد البعث السياسي. وقد بدأ بدراشاكرسيا بتوجيه الكلام إلى امرأة لعلها زوجته راماً لها إلى الأمة^٤» ويقول:

«حين يذر النور يلقى به التّور

عن وجهك الظلماء

^١ - نقى بورنامداريان، خانه ام ابری است، ص ٣١٥.

^٢ - المصدر نفسه.

^٣ - ابلاحاوي، الشعر العربي المعاصر بدراشاكرسيا، ص ٣٤.

^٤ - عبسى بلاطة، بدراشاكرسيا حياته وشعره، ص ١١٤.

ويهمس الديجور
آهاته السمراء
على محياتك
تمجس عيناك بكل حزن الدهور
وكل أغaciها:
أفراح ميلادها وغممات النور
وزهرها والخمور

فالشاعر يتحدث عن المرأة، ظاهراً، والحياة ضمناً، ونور التئور كنهاية عن فرح الإنسان بالرزق والتحرر والتقدم في تأمين خير الحياة، أما الديجور فهو رمز لقوى الطبيعة التي يقع الإنسان بين براثنها. دون أن يكون له فكاك منها. نور التئور هو التقدم والانتصار على حاجات النفس والجسد، والديجور هو البداوة حيث كان المرء يتخبط بمصيره في قبضة عناصر الكون المهلكة^١.

النتيجة

نظر كل من بدر شاكر السياب ونيما يوشيج إلى المدرسة الرمزية من النافذة الشرقية. هذه النافذة تحملت آلاماً كثيرة. يستطيع الشعر أن يجسد لنا هذه الآلام.

الخطوة الأساسية التي قام بها الشاعران هي استعمال السوسيولوجيا في الشعر الرمزي. الشاعران جسدوا العتمة الموجودة في المجتمع بأمل الاصلاح والازدهار. عندما لم تتوفر هذه الحالة، فمما لا شك فيه أن للسياسة الرجعية دوراً أساسياً وبارزاً في ذلك. غيرت السياسية المجتمع إلى حقل محروم ويباس. لهذا السبب مما يتمنيان هطول أمطار الحرية والثورة. لتزدهر حال الأمة وتتشعع الغمة.

ما كان يدور في خاطر الشاعرين هو الاصلاح والتغيير. ولم يكونا شعورين بالشيوعيين والماركسيين؛ لكن اهتما بعنصر الطبيعة وما تتوفر فيه من عناصر حيوية ليجسدا فضاءات الحرية بأمل المستقبل الواعد والحياة المستيرة. أما النتائج المهمة لهذه المقالة فهي كما يلي.

- ١) جسد الشاعران من خلال رمز الأشجار والورود، الفضاءات السياسية المخربة في المجتمع.
- ٢) ترمز الورود في شعر نima يوشيج إلى نباتاته والنظريّة الجمالية للأدب الحديث.
- ٣) يعتقد نima يوشيج أن الفتنة القليلة هي من كلهل للحكام والمستبدّين.

^١ - ابلبا الحاربي، الشعر العربي المعاصر بدر شاكر السياب، ص ٣٦.

- ٤) دخل المطر في شعر الشاعرين كرمز للانفراج ومواتياً الحالات الاصلاح والازدهار. لكن منعت الأجواء السياسية المضطربة فضاءات الحرية وقى السباب نهاية المطر والموت من جديد.
- ٥) يأخذ البحر في شعر الشاعرين نظاماً حر كياً فيتمنى الشاعران الدخول في نظام هذا البحر لانه يجسّد المجتمع وهم يشتاقان إلى نعماته ورئته
- ٦) تأخذ الريح في شعر نيمابوشيج طابعاً سليباً فهي تدمّر حرية الإنسان والشعب وتأتي مجدداً بنظم الديكتاتورية. لكن الريح في شعر السباب تتحمّل دافعاً ايجابياً وتحلّصه من أجواء الغربة.
- ٧) تأخذ السحب في شعر نيمابوشيج طابعاً ايجابياً لأنها تأتي بالمطر والحرية وازدهار ثورة مصدق، لكن السحب في شعر السباب لا تأتي بالمطر وستكون ولادة الاصلاح والازدهار ولادة عسيرة.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. العربية

- ١) بطرس، انطونيوس، بدرشاكريالسباب شاعر الواقع، طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب، د.ت.
- ٢) بلاطه، عيسى، بدرشاكريالسباب حياته وشعره، الطبعة السادسة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٧م.
- ٣) بيضون، حيدر توفيق، بدرشاكريالسباب رائد الشعر العربي الحديث، بيروت: دار الكتب العالمية، ١٩٩١.
- ٤) الجيوسي، سلمي الخضراء، الاتجاهات والحرّكات في الشعر العربي الحديث، عبد الواحد لوكوه، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعه الثانية، ٢٠٠٧.
- ٥) الحاوي، ايليا، الشعر العربي المعاصر بدرشاكريالسباب، الطبعه الثالثة، بيروت: دار الكتاب اللبناني د.ت.
- ٦) السباب، بدرشاكري، ديوان، ج الثاني، د.م: دار العوده، ٢٠٠٥.
- ٧) نعман، خلف رشيد، الحزن في شعر بدرشاكريالسباب، د.م: الدار العربية للموسوعات، ٢٠٠٦.
- ٨) س. موريه، الشعر العربي الحديث، شفيق السيد-سعد مصلوح، القاهرة: دارغريب، ٢٠٠٣.
- ٩) عباس، احسان، بدرشاكريالسباب دراسة في حياته وشعره، الطبعة الخامسة، بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٣.
- ١٠) علي، عبد الرضا، الاسطورة في شعر السباب، منشورات وزارة الثقافة والفنون الجمهورية العراقية، ١٩٧٨.

- (١) العيسى، سليمان - طرابشی، حورج، **التراجم والقد**، دمشق : وزارة التربية في الجمهورية السورية، ١٩٨٦.
- (٢) كندي، محمد علي، **الرهز والقناع في الشعر العربي الحديث**، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣.
- (٣) القنطرار، سيف الدين، **المرأة في حياة السباب وفي شعره**، دمشق: دار البنابع، ٢٠٠٤.
- (٤) مرتاض، عبدالملك، **التحليل السيميائي للخطاب الشعري**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥.
- ب. الفارسية:**
- (١) پورنامداریان، تقی، **خانه ام ابری است**، تهران: نشر سروش، ١٣٧٧ ه.ش.
 - (٢) حقوقی، محمد، **ادبیات امروز ایران**، ج ٤، تهران: نشر قطره، ج ٢، ١٣٨٠ ه.ش.
 - (٣) حمیدیان، سعید، **دانستان دگردیسی**، نشر نیلوفر، ١٣٨١ ه.ش.
 - (٤) طاهیاز، سیروس، **زنگی و شعر نیما یوشیج**، تهران: نشر ثالث، ١٣٨٠ ه.ش.
 - (٥) لنگرودی، شمس: **تاریخ تحلیلی شعر تو**، نشر مرکز، ١٣٨٤ ه.ش.
 - (٦) نیرو، سیروس، **کلیات اشعار نیما یوشیج**، تهران: کتابسرای تندیس، ١٣٨٣ ه.ش.

زیبایی‌شناسی تصویر تشبیه‌ی در مرثیه‌های شریف رضی

* نرگس انصاری ** علیرضا نظری

چکیده:

تصویرپردازی یکی از موضوعات مورد توجه ادبیان و ناقدان و عالمان بالغت از قدیم الایام بوده است، این مساله امر شگرفی به شمار نمی‌آید؛ زیرا تصویر نقش بسیار برجسته‌ای در انتقال تجربه‌های شاعر و احساسات او به مخاطبان دارد. شیوه‌های مختلف تصویرپردازی اثر هنری شاعر را برای مخاطب روشن تر و دقیق‌تر می‌سازد. این پدیده در مرثیه‌های شاعر برجسته دوره عباسی شریف رضی نمود ویژه‌ای دارد. او با کمک انواع تصویرسازی به دنبال ترسیم تابلویی از معانی و مضامین خود برای مخاطب بوده تا با این سبک تاثیر اثر ادبی خود را برای مخاطب بیفزاید.

در میان انواع تصویرپردازی های شاعرانه، مقاله حاضر تلاش دارد تا به شیوه توصیفی - تحلیلی، تصویر تشبیه‌ی را در مرثیه‌های این شاعر متعدد مورد بررسی و نقادی قرار دهد. اما پیش از تحلیل اشعار شاعر مقدمه‌ای مختصر پیرامون مباحث نظری این نوع تصویر ارائه می‌گردد. پیش از 80 قصیده و قطعه رثایی شاعر بررسی و تصویرسازی های تشبیه‌ی آن استخراج گردید و با توجه به مضامون تصاویر دسته‌بندی گردید. اغلب مضامین این تصویرها را بیان حالت متوفی و مصیبت دیدگان، وضعیت روحی شاعر، مرگ و روزگار و مصیبت‌های آن تشکیل می‌دهد که در ضمن بررسی آن تناسب تصویر با مضامون نیر تحلیل می‌گردد.

بکارگیری آواها ورنگ‌ها در بخش اعظم تصویرها واستفاده از معنی ایحائی آنها برای تصویرسازی از جمله نتایج بررسی‌هاست. همچنانکه عناصر مادی و محسوس عنصر برجسته این تصاویر بوده و شاعر اغلب تصویرهای تشبیه‌ی خود را از طبیعت واقعیت محسوس الهام می‌گیرد.

کلیدواژگان: شریف رضی، مرثیه، تصویرشعری، تشبیه

* - استادیار دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین.

** - استادیار دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین.

تصویر سلاح در دیوان اوس بن حجر

مصطفی حداد*

چکیده:

این پژوهش به بررسی نگاه زیبایی شناسانه شعر جنگ دارد و آنرا عنصری اساسی از عناصر توجه اعراب در دوره‌ی جاهلی می‌داند. این مسئله را از طریق تصویرگری شاعران جاهلی از تجهیزات جنگی شان بیان می‌کند. جامعه‌ی آماری این پژوهش دیوان شاعر جاهلی «اوسم بن حجر» می‌باشد که دلیل انتخاب وی بر جسته بودن سلاح با تصاویر شعری عالی در این دیوان می‌باشد.

این تحقیق در پی آن است که بافت‌های پنهانی که در تصاویر سلاح در اشعار اوس بن حجر وجود دارد را کشف نماید، و زیبایی شناسی جاهلی در مورد جنگ را به تصویر بکشد. همان جنگی که یکی از فجایع جهان بشریت به شمار می‌رود.

کلیدواژه‌ها: زیبایی شناسی، زوج‌های متضاد، جنگ، تجهیزات جنگ.

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشریف، سویره.

تاریخ دریافت: 14/11/1391 ه.ش = 02/02/2013 م تاریخ پذیرش: 08/03/1392 ه.ش = 29/05/2013 م

تعبير صوفيانه و مشكل آن در آينه نقد

وفيق سليمان^{*}

چکیده

كتاب «دكتور عبد الكريم يافى» تحت عنوان «التعبير الصوفى ومشكلته» (بيان صوفيانه و مشكل آن) در میان پژوهش های دانشگاهی اى که به بررسی تعبير صوفيانه و ويژگى های ذاتی آن پرداخته اند نمونه اى برجسته به شمار می رود. چراکه تاريخ چاپ اين كتاب متعلق به سال 1963 می باشد و آن زمانی است که اين كتاب بخشي از كتاب دیگر همین نويسنده تحت عنوان «دراسات فنية في الأدب العربي» به شمار می رفت.

اين پژوهش به معرفى، نقد، بررسى و نتيجه گيرى كتاب مذكور يافى می پردازد؛ هنگامی که ارزش اين كتاب بيان می شود همزمان محدوديت های شکل آموزشى آن نيز مورد اشاره قرار می گيرد؛ همان محدوديت هایی که باعث مقيد شدن آن در چارچوب استراتژي خاص آن شده است. اين جاست که اهميت مسائل نقدي اين کار مشخص می گردد؛ در رویکرد اشاره های مقيد آن به مسائل که از ورای شکل آموزشى آن نمایان می شود و در رویکرد فراتر رفتن از اقدامات کاوش، بررسى و تعمق در پی اهداف مستقيم ابلاغى و ارتباطى که بر پژوهش دكتور يافى در بررسى اسلوبى تعبير صوفيانه حاكم است. چه اسلوب انتزاعى اش و يا اسلوب سمبليك که نتایج پایانى پژوهش بيانگر آن است.

كليدوازه ها: تعبير، صوفى، انتزاع، نماد، آموزشى.

* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرين سوریه.

تاریخ دریافت: 14/11/1391 ه.ش = 02/02/2013 م تاریخ پذیرش: 08/03/1392 ه.ش = 29/05/2013 م

منابع حکمت صبر «ناصیف یازجی»

صغری فلاحتی^{*} - اسماعیل اشرف^{**}

چکیده

حکمت شیوه‌ای از بیان است که شاعران تجربه‌های ذاتی یا اعمال روزمره خود را در آن قالب ریخته و بوسیله آن افکار و اندیشه‌های خود را بیان کرده و آن را به اطرافیان خود در قبیله و یا در بازارها و اعیاد ارائه می‌دهند. یازجی شاعری حکیم است و از جمله شاعرانی است که به حکمت به ویژه صبر روی آورده، و به آن اهتمام والایی ورزید، یازجی منزلت صبر و شکیبایی را بالا برده و مردم را به سوی آن تشویق می‌کند و آن را بهترین سلاح در برابر ناملایمات روزگار می‌داند، زیرا که نتیجه آن شیرین و انسان را با ریسمان محکم الهی پیوند می‌زند و ایمان او را محکم و عزم و اراده او را در برابر ناملایمات بیشتر می‌کند. این شاعر لبنانی بیان می‌کند که صبر، قلب را از اندوه و کینه حفظ می‌کند و آن را در امنیت وسلامتی کامل قرار می‌دهد، همانگونه که سختی‌ها و مشکلات را به آسانی تبدیل می‌کند. یازجی معتقد است که هدف از صبر، بر آورده شدن آرزوها بعد از ناکامی در راه رسیدن به آنها است، چرا که خداوند والا مرتبه بهترین وعده‌ها را به صبر کننده گان داده است، وعده‌هایی که بی شک تحقق می‌پذیرد و او همواره یار و یاور برداران است. یازجی در حکمت‌ش پیرامون صبر، از قرآن کریم و احادیث نبوی و متنبی که از شاعران نامدار و حکیمان مشهور در شعر قدیم عربی بود تأثیر پذیرفت. زبان یازجی در حکمت‌ش پیرامون صبر ساده و آسان است و خواننده را در درک و فهم آن به زحمت نمی‌اندازد.

کلید واژه‌ها: ناصیف یازجی، حکمت، صبر، قرآن، نهج البلاغه.

* . استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران.

** . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران. esmailashraf42@yahoo.com

تاریخ دریافت: 1390/11/12 ه.ش = 2012/02/01 تاریخ پذیرش: 1391/06/26 ه.ش = 16/09/2012 م

خویشن و دیگری در رمان سوری «پی ریزی منبع قدرت»

* خالد عمر يسبر

** إبراهيم خليل شبل

چکیده:

این مقاله به بیان ارتباط خویشن با دیگری براساس این رمان سوری می پردازد، همان ارتباطی که محکوم به منطق زور است. این رمان سوری قدرت دیگران را در حوزه های نظامی، سیاسی و اندیشه در برابر ضعف و تشتبه خویش چنان به تصویر کشیده است که آن را در موضع سلب مالکیت در برابر دیگران قرار داده و به تضعیف سیستم های مقاومت در مقابل آن انجامیده است.

کلیدواژه ها: خویشن، دیگری، قدرت، ارتباط

* استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، لاذقیه، سوریه.

** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، لاذقیه، سوریه.

تاریخ دریافت: 1391/11/14 هش = 2013/02/02 م تاریخ پذیرش: 1392/03/08 هش = 2013/05/29 م

تقابل در صحیفه سجادیه و اثر آن در انسجام

مجید محمدی بازیزیدی^۱ - عیسی متقی زاده^۲ - علی رضا محمدرضابی^۳

چکیده:

در پی گسترش علوم در تمامی زمینه ها بخصوص ادبیات، نظریات جدیدی پدیدار گشت که متون را با نگاهی نو و متفاوت از آنچه در قدیم به آن عادت کرده ایم، تجزیه و تحلیل می کند. در پرتو این نظریات ادوات و وسائل تعبیر و بیان نسبت به علوم قدیم تغییر یافت. از رایج ترین و مشهورترین این نظریه ها، نظریه های مربوط به زبان شناسی متن است که متن را یک کلام بهم پیوسته دارای انسجام و وحدت آشکار می داند که آغاز و پایانی دارد.

انسجام از بارزترین ویژگی های متن است که زبانشناسانی نظیر هالیدی و رقیه حسن در کتابی با همین عنوان از آن سخن گفته اند. و عوامل مختلفی نظیر تقابل که باعث ایجاد پیوند بین اجزاء متن می شود را ذکر کرده اند. تقابل نوعی هم آبی از همنشینی واژگانی است که با گونه های مختلف خود نقش بر جسته ای در انسجام و پیوستگی متن ایفا می کند. این تقابل یکی از شایع ترین روابط معنایی در صحیفه سجادیه است، به طوری که یک ویژگی سبکی متمایز در آن محسوب می گردد.

این مقاله در نظر دارد با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی این گونه بدیعی به عنوان یکی از عوامل انسجام در صحیفه سجادیه پردازد. نتایج بدست آمده نشان می دهد که اسلوب تقابل در صحیفه، نقش بارزی در زیباسازی متن به عنوان یک آرایه معنوی در پرتو بلاغت قدیم ایفا می کند و یکی از بر جسته ترین عوامل انسجام متن در پرتو زبان شناسی های جدید بشمار می رود. به طوری که این پیوستگی و انسجام از محدوده یک یا چند جمله فراتر می رود و تمامی دعاها را به عنوان یک متن به هم گره می زند، که پیرامون محور تقابل بین حق و باطل که در قالب کلمات سفید و سیاه جلوه گر می شوند، در گردشند.

کلمات کلیدی: صحیفه سجادیه، مطابقه و مقابله، انسجام، وحدت موضوعی

^۱ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس

^۲ - استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس

^۳ - دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران - پرديس فارابي (نويسنده مسؤول)

طبيعت نمادين در شعر بدرشاکر سیاب و نیمايوشیج

حامد صدقی^١

جمال نصاری^٢

چکیده

از آن جا که رمزگرایی مکتبی تأویلی و فنی است و به متن کارآیی، زیبایی و تازگی می بخشد از این بر آن شدیم که از راه طبیعت و نظام جنبشی آن بدین امر بپردازیم، زیرا طبیعت رمزگرا حاصل تخیل و محیط اطراف می باشد. و شاعر از راه طبیعت و محیط، درد و رنج انسان معاصر را با روشنی نمادین به تصویر می کشد. ولی سوالی اساسی باقی می ماند، آیا طبیعت نمادین در شعر نیمايوشیج و بدرشاکرالسیاب روندی اجتماعی و سیاسی به خود می گیرد؟

دو شاعر نامبرده در محیطی سرسیز زندگی می کردند. از این رو می بینیم که عناصر طبیعت همچون جنگل، درخت نخل، بید، کاج، نیلوفر، دریا و باران بر دایره واژگان این دو شاعر حکمفرمایی می کنند و معنایی نمادین چون انقلاب، وطن و سرسیزی به خود می گیرند.

در موضوع طبیعت رمزگرا، نیمايوشیج و بدرشاکرالسیاب سعی کردند که وطن را همچون کشتزار سوخته ای به تصویر بکشند که اطراف آن را عوامل سیاسی آشفته ای در برگرفته است برای همین آرزوی فرود آمدن باران انقلاب هستند تا بلکه اوضاع ملت به سامان شود و بهبود یابدو سختی از میان رود و گرد و غبار استعمار و ابرهای استبداد و بیداد رخ برتابد و در خلیج زندگی، اشتیاق به بازگشت و آینده روشن جربان یابد.

کلیدواژه: طبیعت، نماد، بدرشاکرالسیاب، نیمايوشیج.

^١ - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه «خوارزمی» تهران، ایران.

^٢- دانشجوی دکتری رشته‌ی زبان و ادبیات عربی، دانشگاه آزاد اسلامی. (نویسنده مسؤول) jamalnassari@yahoo.com

Abstracts in English

Aesthetics of Metaphorical Imagery in the Elegies of Sharif Razi

By: Narges Ansari^{*}, Alireza Nazari^{**}

Abstract

Imagery has been an important subject among the men of literature and dealing with this issue is not considered an extraordinary matter. This literary device plays a prominent role in transmitting the poet's feelings and experiences to its addressees. Employing various styles of imagery by the poet provides the reader with rather a detailed and clearer literary work. This phenomenon is highlighted in the works of a great poet, Sharif Razi, of the Abbasid dynasty. With the help of imagery in drawing a canvas of concepts and themes, Razi aimed to emphasize his literary style on the reader. In relation to different poetic imageries, the present paper endeavors to investigate the metaphorical imagery in the elegies of this poet. In this regard, before analyzing the poems, a brief introduction on the practical aspects of this kind of imagery is provided. More than eighty odes and elegies of the aforementioned poet has been studied, its metaphorical imageries have been extracted, and thematically categorized. These themes mostly deal with the condition of the diseased person, the mourners, the mental state of the poet, death, time and tragedy. Moreover, the proportion of the images in relation to the represented themes is also taken into account. Onomatopoeia, colors along with their inspirational concepts are the result of this study. Furthermore, materialistic and concrete elements are the predominant features of the used imageries in which the poet has been inspired by nature and reality.

Keywords: Sharif Razi, Elegy, Poetic imagery, Simile.

^{*}- Assistant Professor, International University of Imam Khomeini- Qazvin, Iran.

^{**}- Assistant Professor, International University of Imam Khomeini- Qazvin, Iran.

Weapons' Image In Aws Bin Hajar's Anthology

By: Mustafa Haddad*

Abstract

This paper researches the aesthetic poetic vision of war, being one of the most crucial constituents of the Arabic Cognizance in the al-Jahili Era, through al-Jahili poets' portrayal of their war apparatus. Since weapons appear in an extraordinarily poetic form, this study delineates its scope within the al-Jahili poet "Aws Bin Hujur."

However, this paper aims to unleach the hidden arrays embedded in the descriptions of weapons in Aws Bin Hajar's poems, and also to disclose the al-Jahili aesthetic cognizance of war which can be held as one of the catastrophic sides of humanity at large.

Keywords: Aesthetic Cognizance, Binary Dichotomies, War, War Apparatus

* - Assistant Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities; University of Tishreen, Lattakia, Syria

The problem of sufis Expression in Criticism

By: Wafeeq Sleiteen*

Abstract

Abdulkareem alyafi' s book, The Problem of sufi Expression, is a significant turning point in the process of academic studies that have tackled the sufi expression and its characteristics.

The above – mentioned book was published in 1963 as part of Alyafi' s book, Artistic studies in Arabic literature. this research focuses on defining, discussing, and criticizing Alyafi' s book

Moreover, this research points out the pedagogical elements that characterized this book and confined it within its strategy. the significance of these critical issues spring from such restrictions to open its restricted signs to other horizons beyond the pedagogical confinements.

Therefore, this research goes beyond mere surveying or following the obvious thread to dive deep after the direct and real issues that underlay much of Alyafi' s study in tackling the two styles of Sufism: symbolism and Abstractionism.

Key words: Expression, Sufism, Abstractionism, symbol, pedagogy.

*- Professor in the Department of Arabic Language& Literature, University of Tishreen, Latakia, Syria.

Patience Wisdom Resources Nasif Yazji's

By: Soghra Falahati *, Esmail Ashraf **

Abstract:

Wisdom is an expressing tool which poets denote in their innate experiences or routine behaviors. They further utilize wisdom to express their mentality and view points and transfer them to people in their tribe, bazaar or in special ceremonies. Yazji is among those contemporary poets who widely made use of wisdom specially patience so that made his best to develop it. Yazji has promoted the dignity of patience and has motivated people to exercise patience. He considers patience as the best device against the difficulties ant life complexities. This Lebanese poet argues that patience preserves the spirit from sadness and enmity and further provides full security and health for the spirit so that changes the difficulties into easiness. Yazji believes that patience intends to fulfill wishes after one has failed to achieve success because God has promised the best for those who exert patience. Yazji has been widely influenced by Quran, Prophetic Narratives and Motenabbi who one of the famous poet and wisdom in classical epoch of Arabian literature. His ability in wisdom and patient is very easy and transportable, so those whom eager to study his works haven't any problems and difficulty.

Key Words: Nasif Yazji, Wisdom, Patience, Quran, Nahjol Balaqe.

* Assistant Professor af kharazmi University of Tehran.iran.

** phd Student af kharazmi University of Tehran.iran.

The Self And The Other In The Syrian Novel, The Emphasis On The Concept Of Power

By: Khaled Omar Yaseer*, Ibrahim Khalil Al Shebly**

Abstract

This studying focuses on the relationship between the self and the other, as it shown in this Syrian novel. This relationship is based on a logic of power.,The Syrian novel portrays the power of the other in all aspects of life including political, military and educational life, in cocontrast with the weakness of the self and its disability. It has weakened resistance mechanisms in confronting the power.

Keyword: The self, the other, power, relationship

* Associate Professor, Tishrin University

** PhD. Student, Tishrin University.

Confrontation in Sahifeh Sajjadieh and Its Effect on the Coherence

By: Majid Mohammadi Bayazidi*, Isa Mottaghizadeh**, Alireza Mohammad-Rezaei***

Abstract:

Following the development of sciences in all various aspects especially in literature, new concepts are appeared analyzing texts with a new and different look at what we have traditionally used to. In light of these comments, the instruments of interpretation have been changed in comparison with ancient times. Theories of context linguistic are among the most common and well-known theories in which, a context is believed as a continuous, coherent and apparent unity structure with no beginning and ending.

Coherence is an obvious qualification of a text about which, some great linguists like Holiday and Roghayyeh Hassan have discussed in a book with the same title. They have argued about various factors such as confrontation that cohere different parts of text. Confrontation is a kind of conformity among different words which play significant role in coherence and continuity of text.

This confrontation is one of the most common semantic relations in Sahifeh Sajjadieh; so that, it is being considered as a distinctive stylistic feature.

*- phD Student of Arabic Language & Literature ‘university of Tarbiat Modares

**- Assistant Professor of Arabic Language & Literature ‘university of Tarbiat Modares

*** -Associate Professor of Arabic Language & Literature ‘University of Tehran, Farabi Campus

This paper tries to consider this wonderful style with a descriptive-analytical method as one of the factors of coherence in Sahifeh Sajjadieh. The results show that the method of confrontation in Sahifeh Sajjadieh has a great role in beautification of context as an intellectual array under the light of old rhetoric, and is one of the greatest factors to cohere the context under the light of new linguistics. So, such a continuity and adherence is beyond one or more sentences and ties all prayers to each other as one text which are circling around contrast axis between right and wrong in the form of white and black words.

Keywords: Sahifeh Sajjadieh, Correspondence and Confrontation, Coherence, Thematic Unity

Symbolic nature in the poetry of Badr Shaker Sayyab and Nima Youshij

By: Jamal Nassari*, Hamed Sedghi**

Abstract

Symbolism is an interpretive and artistic movement that gives the text meaning, beauty and freshness. The researchers in this article attempt to investigate the poetry of Nima Youshij and Badr Shakir al-Sayyab by referring to nature and its dynamic order, for the symbolic nature results from the imagination and the surrounding environment and the poet through nature and environment shows the pain and affliction of contemporary man in a symbolic way. The main question which remains to be answered, however, is that whether the symbolic nature in the poetry of Nima Youshij and Badr Shakir al-Sayyab takes a socio-political colour, too. The two poets lived in a green environment and, therefore, we see elements of nature, such as woods, palm trees, willows, pine trees, lotuses, the sea, and rain, dominate the vocabulary of these two poets and take symbolic meaning like revolution, country and verdure.

In regard of the symbolic nature Nima Youshij and Badr Shakir al-Sayyab tried to depict their country as a burned field of harvest surrounded by confused political factors. They wait in this period for rain to change and improve the state of the nation, obliterate the difficulties, set down the dust of colonialism, remove the clouds of despotism and oppression, and induce in the vein of life the desire of return and hope for a bright future.

Key words: nature, symbol, Badr Shakir al-Sayyab, Nima Youshij

* - Ph.D. Student of Arabic Language & Literature, Islamic Azad University, Iran.

** - Professor of Arabic Language & Literature , Kharazmi University, Iran.

نظام الكتابة الصوتية

الصوات	عربیة	فارسیة	الصوات	عربیة	فارسیة	الصوات	عربیة	فارسیة
ا	‘	ف	ك	ك	q	ف	ق	q
ب	‘	،	ج	ج	ك	،	ك	k
پ	—	b	گ	گ	-	پ	ـ	g
ت	—	p	ل	ل	L	ت	ل	L
ث	t	t	م	م	m	ث	م	m
ث	th	s	ن	ن	n	ث	ن	n
ج	j	j	و	و	w	ج	و	v
چ	—	č	ه	ه	h	چ	ه	h
خ	.h	.h	ي	ي	y, ī	خ	ي	y, ī
د	Kh	kh				د		
ذ	d	d				ذ		
ر	dh	dh				ر		
ز	r	r				ز		
ڙ	z	z				ڙ		
س	—					س		
ش	s	s				ش		
ض	sh	sh				ض		
چ	ş	ş				چ		
ط	z	z				ط		
ظ	ž	ž				ظ		
ع	—					ع		
غ	d	d				غ		
ف	f	f				ف		

Studies on Arabic Language and Literature

(Research Journal)

Publisher: Semnān University

Editorial Director: Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī

Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.

Assistant Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī

Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

Executive manager and Site Manager: Dr. Ali Zeighami

Editorial Board (in Alphabetical Order):

Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh, Tehran University Professor

Dr. Ehsan Esmaelī Taherī, Semnān University Assistant Professor

Dr. Ibrāhīm Muḥammad al-Bab, Tishreen University Associate Professor

Dr. Lutfiyya Ibrāhīm Barham, Tishreen University Associate Professor

Dr. Ismā’īl Baṣal, Tishreen University Professor

Dr. Ranā Jūnī, Tishreen University Assistant Professor

Dr. Mahmūd-e Khorsandī, Semnān University Associate Professor

Dr. Farāmarz-e Mīrzā’ī, Bu ‘Alī-e Sīnā University Associate Professor

Dr. Ḥāmed-e Ṣedqī, Tarbiat-e Modarres University Professor

Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī, Semnān University Assistant Professor

Dr. Wafiq Maḥmūd Slaytīn, Tishreen University Associate Professor

Dr. Nāder Nezām-e Tehrānī, Allameh Tabāṭbā’ī University Professor

Dr. Alī-e Ganjiyān, ‘Allāme Ṭabaṭbā’ī University Assistant Professor

Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb, Tishreen University Professor

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī

English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī

Executive Support: Alī Reza Khorsandī

Printed by: Semnān University

Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature*, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.

Phone: 0098 231 3354139 **Email:** Lasem@semnan.ac.ir

Web: www.lasem.semnan.ac.ir



Tishreen University



Semnan University

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

15

Aesthetics of Metaphorical Imagery in the Elegies of Sharif Razi

Narges Ansari, Alireza Nazari

Weapons' Image In Aws Bin Hajar's Anthology

Mustafa Haddad

The problem of sufi Expression in Criticism

Wafeeq Sleiteen

Patience Wisdom Resources Nasif Yazji's

Soghra Falahati , Esmail Ashraf

The Self And The Other In The Syrian Novel, The Emphasis On The Concept Of Power

Khaled Omar Yaseer, Ibrahim Khalil Al Shebly

Confrontation in Sahifeh Sajjadich and Its Effect on the Coherence

Majid Mohammadi Bayazidi, Isa Mottaghizadeh, Alireza Mohammad-Rezaci

Symbolic nature in the poetry of Badr Shaker Sayyab and Nema Yoshij

Jamal Nassari, Hamed Sedghi

Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)

Volume 4, Issue 15, Fall 2013/ 1392

ISSN: 2008-9023